Die Landschaftsbriefe des Carl Gustav Carus, ihre Bedeutung für die Theorie der romantischen Landschaftsmalerei

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

Werner Goldschmidt

aus Hildesheim

Breslau 1935

Druck: Druckerei Schatzky, Breslau 5

Referent: Professor Dr. Richard Sedlmaier

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Juni 1933

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Herrn Dr. Dr. h. c. Friedrich Carl Witte
Rostock

in Verehrung und Dankbarkeit
zugeeignet

Einleitung

Es soll in dieser Arbeit versucht werden, die Entwicklung der Idee der Landschaft in der Romantik darzulegen. Die Entwicklung der Idee der Landschaft — denn innerhalb des geistigen Raumes, der sich von Runge zu Carus erstreckt, kann man nicht von einer Entwicklung der Landschaftsmalerei als bildkünstlerischer Form sprechen. Das Bild der Landschaft, als der echten romantischen Weltanschauung einzig adäquates Sinnbild, ist erstrebte Form, die nicht erreicht werden konnte, so lange die formensprengende, unendliche Expansionskraft des romantischen Welterlebens sich jeder Bildwerdung und somit Formwerdung widersetzte. Und selbst bei der Idee der romantischen Landschaft kann man weniger von einer Entwicklung als von einem Austragen dieser Idee sprechen.

In der Philosophie und der Literatur gibt es tatsächlich eine gewisse Entwicklung der Idee der „unendlichen Landschaft" (es sei hierzu auf die sehr gründliche Arbeit von Helmut Rehder, Die Philosophie der unendlichen Landschaft, Halle 1932, verwiesen), phasenmäßige Variationen dieser Idee, die sie aus der Transzendenz eines Gott-Unendlichkeits-Erlebnisses in die Immanenz eines rationalisierten Unendlichkeits-Wissens zurückführen, das in dem Einzelwesen der Natur das gültige Gleichnis göttlichen Wesens anerkennt. Soweit aber für die romantische Idee der Landschaft nicht mit den Mitteln der Sprache, sondern mit den Mitteln der bildenden Kunst nach einer gleichnishaften Gestaltung gesucht wurde, läßt sich nur innerhalb der Gedankenwelt einer einzigen Persönlichkeit von einem Austragen der Idee sprechen: bei Philipp Otto Runge. Er führt den Kampf um die Formwerdung frühromantischen Welterlebens zu Ende. Denn es ist das Schicksal Runge'scher Frühromantik, daß die Idee nur wirklich Idee bleiben, nur im Bereich des Gedachten zu einem Ende geführt werden kann.

So soll versucht werden, das Werk Caspar David Friedrichs als den Übergang darzustellen von der gedanklich kreisenden Weite Runge'scher Idealität zu einer unmittelbaren Anschauung der Welt, deren schwermütige Romantik in der norddeutschen Landschaft zum ergreifenden Ausdruck wird.

Die Landschaftsbriefe des Carl Gustav Carus nehmen dann notwendig den größten Teil der Arbeit ein. In ihnen klingt die Idee der romantischen Landschaft aus, wird zur Idee der realen Landschaft und damit zum erstenmal seit dem Beginn der Romantik, seit dem Ende des Klassizismus zu einer weltanschaulich gültigen bildkünstlerischen Form, — dem Realismus. In diesen

Landschaftsbriefen ist aber gleichzeitig ein „Erbe" der Romantik Runges, das unter neuen weltanschaulichen Aspekten für die Kunst des 19. Jahrhunderts von größter Tragweite wird.

Die Landschaftsbriefe des Carus sollen das eigentliche geistige Zentrum dieser Arbeit sein, die Entwicklung Runge—Friedrich als der theoretisch bildkünstlerische Weg der Frühromantik hin oder besser herab zu Carus aufgefaßt werden.

Die Arbeit beginnt mit Wackenroder; denn aus der Analyse der „Herzensergießungen" soll die frühromantische Situation ausgebreitet werden, aus der Runges Wollen erwächst.

Das Schlußkapitel der Arbeit soll ein Ausblick sein auf die praktischen bildkünstlerischen Weiterungen, die sich aus den Landschaftsbriefen Carus' ergeben, belegt mit Beispielen von Bildern jener Künstler, die mit Carus geistig verwandt erscheinen.

Auf eine Darstellung der Persönlichkeit Carus' und seines Werkes außerhalb der Landschaftsbriefe konnte verzichtet werden, da dieses bereits von anderer Seite besorgt wurde. Für Biographisches sei auf die Dissertation von Gerda Graßhoff, Carus als Maler, Berlin 1926, verwiesen, besonders aber auf Carus' „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten", erschienen in vier Bänden, Leipzig 1865/66. Carus' philosophisches Werk ist von Hans Kern in einer Berliner Dissertation 1926 behandelt worden. Ebenso wurde auf eine eingehendere Darstellung der Beziehungen der Weltanschauung Carus' zur Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts verzichtet, da Helmut Rehder a. a. O. sie in größerem Zusammenhang eingehend darlegte.

Von der Literatur, die im übrigen dieser Arbeit zugrundeliegt, wurde besonders auf die Studie Hubert Schrades „Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstand christlicher Kunst" (Heidelberger Jahrbücher 1931) eingegangen, da hier die Landschaftstheorie Runges und Friedrichs unter neuen Gesichtspunkten gesehen wird. Die vorliegende Arbeit weicht allerdings in manchem von der Auffassung Schrades ab.

I. Kapitel:

Die Idee der romantischen Landschaft: *Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich*

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549208_0036

„Die Welt besteht aus dem Ton und der Linie, aus der Farbe und der Zeichnung, aus der Liebe und dem Gesetz, aus Glauben und dem bürgerlich äußeren Weltverhältnis, aus der ersten Idee und Ahnung und Liebe, und dem Rahmen der Gestalt und Figuren des Bildes."
Ph. O. Runge, Schriften.

Die geistige Wende der Kunst vom 18. zum 19. Jahrhundert, vom Klassizismus zur Romantik ist historisch eindeutig faßbar mit dem Jahr 1797, in dem Wackenroders *„Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders"* erschienen. Die Gestalt Wackenroders steht am Beginn der Romantik. Sie leitet über zum Werk Philipp Otto Runges. Was sich durch das 18. Jahrhundert hindurch unterhalb der ratio, des Schemens des Klassizismus an geistigen Kräften in der deutschen Seele sammelte, nur schüchtern die klassizistische Kruste im Sturm und Drang, in der gotisierenden Sehnsuchtsdokumentierung anschlagend, das kommt plötzlich zum bestürzenden Durchbruch, überschwemmt mit dem Wollen dieses einen Menschen Runge jählings die letzten Ruinenreste eines Kunstdogmas und entfaltet sich übermächtig.

Vor Runge aber steht die Gestalt des Jünglings Wilhelm Heinrich Wackenroder, dessen Herzensergießungen den Anbruch der neuen Zeit künden, da sie erstmalig dem vagen, noch unartikulierten Kunst-Wollen einer ganzen Generation Ausdruck verleihen. Eine neue Weltanschauung, ein neues Weltgefühl kündet sich in dem Wackenroderschen Büchlein, wird zu einer Auffassung von Kunst, die in ihrer oft nebulosen Rührseligkeit, und nicht zuletzt deswegen, sich in schneidendem Gegensatz zur Tradition stellt, die Kunstbegriffe revolutioniert, an die Stelle der ratio den Überschwang der jungen romantischen Empfindungswelt setzt.

Die Kunst empfängt einen neuen Sinn und eine neue Aufgabe. Das moralisch-ästhetische Distanzverhältnis zur Kunst im 18. Jahrhundert, da sie „mehr eine Zierde als eine Notwendigkeit in der Welt" war[1]), weicht einer neuen Auffassung: Kunst nicht nur als religiöses Erlebnis, sondern als sichtbar gewordene Begegnung zwischen Mensch und Gott in ihren Äußerungen. Die Kunst wird herausgehoben aus einer individuierenden, analytischen Betrachtungsweise, wird zu einer kontemplativen Angelegenheit, zu einer „höheren Geliebten himmlischen Ur-

[1]) A. R. Menges, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerey, Zürich 1762, S. 25.

sprungs“[2]). Es ist das Wesen dieser frühromantischen Betrachtungsweise, daß sie die autonome Existenz des Kunstwerks nicht zu fassen vermag. So sind Wackenroders Bildbeschreibungen, mit den Worten Gundolfs, Phantasien über die Kunst hinweg. Er erlebt das Bild nicht anschaulich als ein in sich geschlossenes existentes Stück Seins, will und kann die eigene Existenz nicht in die Existenz des Kunstwerks projizieren. Denn, so wirft Wackenroder den „blöden Menschen“ vor, „sie betrachten ihr Gefühl als das Zentrum alles Schönen in der Kunst“ (110)[1a]). Sein Empfinden wird nicht vom Kunstwerk gefesselt, verbleibt nicht im Bereich der künstlerischen Äußerungen, um sie in Worten zu beschreiben und zu veranschaulichen, sondern das Kunstwerk, entstanden „durch göttliche Eingebung“ (55), bildet immer nur den Ausgangspunkt einer Wellenbewegung des Gefühls, das sich ausströmt im Erleben des Kosmos: „Ich habe meine Rede angefangen von ihm und ich kehre wieder zu ihm zurück — wie der Geist der Kunst — wie aller Geist von ihm ausgeht, und durch die Atmosphäre der Erde, ihm zum Opfer wieder entgegendringt“ (113).

Ist aber dieses Phantasieren über die Kunst hinweg, diese Unfähigkeit, das Kunstwerk in Worte zu fassen und zu bannen, die Wackenroder auch immer wieder selbst eingesteht, ein Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft des Wortes, ein Kriterium (im Sinne Friedrich Gundolfs) für die Einschätzung seines geistigen Formats?

Gewiß ist Wackenroders Verhältnis zum Kunstwerk ein durchaus passives[3]). Er beherrscht es nicht, indem er es geistig durchdringt, sondern es beherrscht ihn, er fühlt sich magisch einbezogen in das göttliche Fluidum, das es ausstrahlt, da seine Entstehung unfaßbar, weil „göttlicher Eingebung“ ist. Es zieht ihn hinein in die Bodenlosigkeit seiner unbekannten Tiefe, denn „er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Kunst des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt“ (109). Wackenroder sieht das Einzelne einbezogen in das Ganze, das Endliche als Spiegel des Unend-

---

[1a]) Die Angabe der Seitenzahlen sind der Ausgabe des Inselverlages (hrsg. von Oskar Walzel, 1921) entnommen.

[2]) Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, neu hrsg. von Oskar Walzel, Leipzig 1921, S. 83. — Über den Anteil Tiecks an den Herzensergießungen sei auf Jac. Minor, Tieck und Wackenroder, Stuttgart 1890 verwiesen, ferner auf Oscar Walzel, Einleitung zur vorliegenden Ausgabe und Friedrich Gundolf, Romantiker, Neue Folge, Bln. 1931.

[3]) Vgl. Jac. Minor a. a. O. S. II: „In seiner Art liegt die passive Hingabe an den Genuß der Kunst“.

lichen (der himmlische Funke!). Das Bewußtsein des Unendlichen aber negiert das formgewordene Endliche in seiner statischen Begrenztheit, muß es negieren; denn Form bejahen hieße in diesem Falle die Verendlichung des Unendlichen bejahen. Wackenroder betont stets, daß für ihn ein schönes Bild sich nie beschreiben lasse. In dem Augenblick, da er es beschriebe, es anschaulich in seiner So-Existenz faßbar zu machen versuchte, würde die Einbindung des Kunsterlebnisses in die umreißende Form eine Diskrepanz zum unbedingten Strömen des romantischen Gefühls entstehen lassen, die unüberbrückbar wäre. So muß er sich dagegen wehren, „mit der Wünschelrute des Verstandes" an das Kunstwerk heranzutreten. Das verstandesmäßige Erfassen bedeutet Individuierung, Verendlichung des Kunstwerks als „Geheimnis", die es loslösen würde von den unendlichen Urgründen, aus denen es entstanden ist. Wackenroder aber lehnt es ab, „nur Gedanken über das Gefühl, und nicht das Gefühl selber entdecken zu wollen". Es ist dieselbe geistige Situation, die wir in Philipp Otto Runges Stellung zur Mathematik antreffen: „Die sogenannte reine oder abstrakte Mathematik kommt mir immer wieder wie die reine Dummheit vor, oder wie die Wissenschaft des Nichts; es ist das, was das reine oder abstrakte Schwarz oder die Abwesenheit aller Farbe ist"[4]). Die Gedanken über das Gefühl, die reine Mathematik, — das ist die Verselbständigung der Idee, die Autonomie des ästhetisch Schönen, der Geist des Klassizismus, gegen den die Frühromantik sich wendet. Die rein ästhetische Betrachtungsweise vereinzelt das Kunstwerk, löst es los von den großen kosmischen Zusammenhängen, in die es einbezogen ist. Nicht das Kunstwerk als Existentes, als Bild, sondern als Sinn-Bild, Erscheinung des Geheimnis, als „Hieroglyphe", ist das Primäre. So dient ein Kunstwerk nicht dazu, etwa nach Karl Ludwig Fernow nur „eine ästhetische Stimmung zu bewirken"[5]), sondern es dient dem Kontemplativen, der Ahnung des Unendlichen, dessen Spiegel es ist. Denn „die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen" (130).

Wackenroders Gleichsetzung von Kunst und Religion („Ich vergleiche den Genuß edler Kunstwerke mit dem Gebet" (143) und „Kannst Du ein hohes Bild recht verstehen, und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Momente die Darstellung zu glauben?" (162) ist die restlose Absage an das Kunstideal des

---

[4]) Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler, hrsg. von dessen ältestem Bruder, Hamburg 1840, I, S. 39 f. — Vgl. auch Hubert Schrade, die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst, Neue Heidelberger Jahrbücher 1931, Seite 53.

[5]) Carl Ludwig Fernow, „Über die Landschaftsmalerei", Bd. II der „Römischen Studien" 1806, S. 29.

Klassizismus, an die Ausschließlichkeit des ästhetisch Schönen. An die Stelle des klassizistischen Kunst-Ethos, das innerhalb der Autonomie des Kunstwerks seine Erfüllung suchte, tritt ein neues Moment: Die funktionelle Bedeutung des Kunstwerkes, — Kunst als Mittel zur Kontemplation. Gewiß steht hinter dieser Funktion, dieser Mittelbarkeit des Kunstwerks, durchaus ein Ethos. Doch dieses Ethos vermag nicht, wie im Klassizismus, das Kunstwerk zu durchdringen, sondern verbleibt im Bereich der Bewußtseinshaltung Wackenroders. Es ist ein passives Ethos, das in seinem Wesensgehalt unschöpferisch ist, da es durch die Form sich in Bewegung setzt, aber nicht in der Form Gesetz zu werden vermag.

Nicht die autonome Existenz der Form, sondern ihre ethische Funktion ist wichtig.[6]) Deshalb kann es in den „Herzensergießungen" niemals auch nur den entferntesten Versuch der gedanklichen Fixierung eines Kunstwerks in seiner Vereinzelung geben. Gundolf meint, „was er in seiner Rhapsodie über die Peterskirche sagt, paßt auf jeden Dom so gut wie auf diesen. Das Göttlich-Allgemeine, nicht das künstlerisch Besondere heißt ihn beben und beten". [7]) Das Kunstwerk bleibt stets der Ausgangspunkt der Wackenroderschen Betrachtungen (und in diesem Sinne ist allerdings Gundolfs Wort von den „Phantasien über die Kunst hinweg" zu revidieren); nur tritt es nicht als in sich geschlossene, existente Wesensäußerung in sein Bewußtsein, als Endpunkt eines künstlerischen Entstehungsprozesses, sondern Wackenroder transformiert gewissermaßen den Endpunkt des Gewordenen zum Ausgangspunkt eines intuitiven Geschehens, das er rückverfolgt bis zu jenem Stadium, da der schöpferische Funke sich aus dem Geheimnis der künstlerischen Eingebung loslöste, — „ich habe meine Rede angefangen von ihm, und ich kehre wieder zu ihm zurück".

Es ist notwendig, an dieser Stelle der Zusammenhänge mit dem Sturm und Drang zu gedenken, auf die in der Literatur oft genug hingewiesen ist. Die Inthronisierung Rembrandts und Rubens', wie sie Heinse und der junge Goethe vornahmen, war die Inthronisierung des Gefühls, das gegen die starre Herrschaft der ratio rebellierte. So entdeckt Goethe „die heiligen Schwingungen", so kommen ihm in seinem Aufsatz „*Nach*

[6]) Vgl. auch Wackenroder a. a. O. S. 119: „Es verrät nicht ein ganz gesundes und reines Gemüt, wenn sich jemand vor einer geistlichen Betrachtung, welche an sich triftig und eindringend ist, die Ohren zuhält, weil der Redner seine Worte nicht in zierlicher Ordnung stellet, oder weil er eine üble, fremde Aussprache, oder ein schlechtes Spiel mit Händen an sich hat. Hindern mich aber dergleichen Gedanken, diese äußere, und sozusagen bloß körperliche Schönheit der Kunst, wo ich sie finde, nach Verdienst zu schätzen und zu bewundern?".

[7]) Friedrich Gundolf a. a. O. S. 45.

Falconet und über Falconet" Rembrandt, Raphael, Rubens in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde, gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren." Die Situation ist der der Frühromantik durchaus ähnlich. Die Entdeckung der Immanenz des Gefühls wird im jungen Goethe zur Aktion gegen die ratio des Klassizismus, gegen die Fessel der Form, die das Gefühl einengt. Doch dieses „Gefühl" des Sturm und Drangs ist zuständlich, verbleibt im Gegensatz zur Frühromantik im Bereich eines a priori gegebenen Seins; denn es besitzt nicht den Vernichtungswillen der Frühromantik, die Grenzen des eigenen Seins aufzureißen, um in das Kreisen des Alls vorzustoßen. Diese goethe'schen „leisen Schwingungen" sind romantisches Gefühl mit umgekehrten Vorzeichen, lebensbejahend im Gegensatz zur Lebensflucht der frühen Romantik. Nur so kann auch die verblüffende Vorwegnahme echt romantischer Landschaftsschilderungen in Heinses „Ardinghello" erklärt werden. Heinses Landschaft ist erschaut aus einem positivem Lustgefühl, einer sinnlichen Hingegebenheit an die Natur, die im Überschwang des Lustgefühls ihre Größe und Unendlichkeit empfindet, das eigene Ich klein angesichts dieser Größe weiß, aber ohne die Notwendigkeit des letzten gefährlichen Schritts, der über die Grenze der eigenen Existenz führt, — das Ich aufzugeben.

Hier berühren sich die Extreme: Im Sturm und Drang wie in der Frühromantik die Entbindung des Gefühls von der Fesselung durch den Kanon der Form. In beiden Fällen das Bewußtsein der „Schwingungen" aus einem Lustgefühl, — dem Lustgefühl des Lebens und dem des Todes.

Es liegt im Wesen der Wackenroder'schen Kunst-Erschauung, die Kunst und religiöses Erlebnis identifiziert, daß sie zur Unproduktivität verdammt ist. Wackenroders Verhältnis zum Kunstwerk ist in seinem Wesensgehalt passiv, kraftlos. Denn die Kunst ist ihm im Grunde Stimulans, das die Schauer des sich Verlierens im Grenzenlosen erzeugt. Eine Hingabe an das Schöpferische, die Aufgabe des Ichs ist. Diese ekstatische Entselbstung, die das Ich negiert, ist unfähig, den Weg zur Materialisation dieses bodenlosen Erlebnisses zu finden, besitzt nicht die schöpferische Kraft der Konzentration, den adäquaten Formenausdruck zu suchen. So ist der Übertritt des „jungen deutschen Malers" in Rom zum Katholizismus nichts anderes als die Flucht in den Mythos, die Wendung zur Historie, zu den überlieferten ikonographischen „Hieroglyphen" der alten Kunst als Glaubenssinnbilder. [8]) Hierin aber liegt die

[8]) Vgl. Wackenroder a. a. O. S. 162: „Ich konnte der Gewalt in mir nicht widerstehen: — ich bin nun, teurer Sebastian, zu jenem Glauben hinübergetreten, und ich fühle mein Herz froh und leicht. Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen".

historische Bedeutung der „Herzensergießungen": Keimzelle zu sein für eine Richtung innerhalb der Romantik, die in ihren Äußerungen unromantisch ist, da sie unfruchtbar, mit Wackenroderscher Sterilität, kapituliert vor der Intensität des eigenen Gefühlserlebnisses, um eklektisch mit „Hilfe" der italienischen Renaissance als Vorbild Werke zu schaffen, — das Nazarenertum. Die Welt Wackenroders hat in Friedrich Overbeck und dem Kreis der Künstler von San Isidoro ihre Erfüllung gefunden. [9])

So wird die historische Bedeutung der „Herzensergießungen" letzten Endes zu einer negativen, da ihr Geist sich „erfüllt" im Leerlauf einer eklektischen Kunstrichtung. [10]) Wackenroders künstlerische Unproduktivität, seine Unfähigkeit zur positiven Kunstanschauung aber ist sein historisches Schicksal. Er ist Werkzeug, da er an der Wende zweier Zeiten steht, da der Geist der Frühromantik ihn überkommt, ihn überschwemmt, während der Geist des Klassizismus in seinen Theoretikern die letzten kärglichen Triumphe feiert. Wackroder ist im tiefsten Sinne seiner geistigen Existenz das Opfer, das sich darbringt, um einem Stärkeren den Weg zu öffnen: Philipp Otto Runge.

★

Seit der Wiederentdeckung Philipp Otto Runges, der großen Tat Lichtwarcks, hat man sich mit der Bedeutung seines bild-künstlerischen Werks und seiner nachgelassenen Schriften, die sein Bruder Daniel 1840 herausgab, in der Literatur eingehend auseinandergesetzt. Allen Untersuchungen über Runges Werk

---

[9]) Vgl. auch Oskar Walzel a. a. O. S. 15: „Die deutschen Nazarener, Peter von Cornelius, Friedrich Overbeck und deren Genossen, waren das geschichtliche Ergebnis der Herzensergießungen". — Während Walzel diese Tatsache nur als Factum erwähnt, hat K. K. Eberlein die kunsthistorische Trennung zwischen Romantikerschule und Nazarenerschule gefordert (Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, Jb. d. Goetheges. 1928, S. 12); Eberlein widerspricht sich allerdings, wenn er in einem früheren Aufsatz „Die Kunst der Nazarener" (Ztschft. f. b. Kst. 1926, S. 158) schreibt: „In Gesinnung, Schöpferprozeß und Handwerk stimmen die norddeutschen Romantiker mit den Nazarenern wohl überein, denn auch sie schufen mit Hilfe genauer Naturstudien aus der Fülle innerer Gestalt im stillen, asketischen Atelier ihre patriotisch-religiöse Kunst. Trotzdem trennt sie Stammesgeist und Schicksal". Die Übereinstimmungen, die E. sieht, sind gewiß nicht einleuchtend. Daß jedenfalls das Nazarenertum die Romantik weit überlebte und bis hoch in das 19. Jahrhundert hinein weitervegetierte, verdankt es — so seltsam das erscheinen mag — ausschließlich der Tatsache seiner Unproduktivität als Kunstform. Nur die erfüllte Form ist zeitgebunden, ist „Epoche" als sichtbare, geistige Haltung ihrer Zeit. Die unerfüllte Form aber, dem Zeitgeist angepaßt, doch nicht von ihm durchdrungen, kann wie ein hohles Gefäß durch Generationen weitergereicht werden.

[10]) Eberlein sucht in dem Nazarener-Aufsatz nach einer positiven historischen Bedeutung des nazarenischen Kunstschaffens.

von Lichtwarck bis zu Hubert Schrade ist der Schluß gemeinsam, daß Runge ein „Unvollendeter" geblieben ist, daß sein Werk mehr oder weniger Fragment blieb als Auftakt zu einer Höhenentwicklung, die der Tod ihm vorzeitig abschnitt, und daß schließlich er selbst in seiner kunsthistorischen Bedeutung als ein Vorläufer Friedrichs aufzufassen sei.

Es soll die Aufgabe der folgenden Untersuchungen sein, Runges Stellung innerhalb der Romantik vor allem auf Grund seiner Schriften zu fixieren, die Struktur seiner Kunstanschauung, ihre Untergründe und Quellen zu erfassen, um dann daraus ableitend das Verhältnis Runge - Friedrich näher zu beleuchten.

Suchen wir das Gemeinsame, das Runge mit Wackenroder in ihrem Verhältnis zur Kunst verbindet, so ist es vor allem die frühromantische Expansionskraft des Erlebnisses, das die Autonomie der Dinge durchdringt, indem es sie einbezogen weiß in den großen geheimnisvollen Rhythmus jenes All-Begriffes, der Gott ist. Das Gegenständliche in seiner sinnlichen Faßbarkeit ist nur insoweit von Bedeutung, als es, nach Novalis, ein in Geheimniszustand erhobenes Inneres ist. Auch Runges Verhältnis zum Kunstwerk ist ein religiös verankertes Verhältnis. Er verlangt, daß die Kunst „aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte, denn daher muß sie kommen, und das muß der feste Grund davon sein, denn sonst fällt sie zusammen" (I, 27). Wie Wackenroder den künstlerischen Schöpfungsprozeß als ein im Übersinnlichen ruhendes Geheimnis, als ausgehend von einem „göttlichen Funken" ansieht, so ist auch Runge sich der engsten Verbundenheit zwischen Intuition und göttlichem Walten bewußt. Der Künstler ist nicht anderes als „Werkzeug in seiner (Gottes) Hand, und wie mag sich die Axt dessen rühmen, der damit hauet?" (I, 31), und „die Kunst ist eine so himmlische Region, zu der sich wenige ganz erhoben haben, und die nur im Glauben daran dafür erkannt und völlig begriffen werden kann." (I, 103).

Runge wie Wackenroder erkennen das religiöse Bewußtsein als Ausgangspunkt aller schöpferischen Erkenntnis an. Aber während Wackenroders Verhältnis zur Kunst ein absolutes Glaubensverhältnis ist, das die großen Künstler als „Heilige in der Glorie" empfindet, das Stoffliche des Kunstwerks mit dem Gott-Bewußtsein identifiziert, betont zwar Runge die Zusammenhänge zwischen Kunst und Religion, aber er wendet sich mit aller Schärfe gegen eine Wackenroder'sche Verschmelzung dieser beiden Begriffe, gegen die Künstler, die „Kunst zur Religion" (II, 439) machen wollen. Das hat er von Anfang an konsequent betont. So schreibt er schon 1802: „Von Gott sollst Du Dir kein Bild machen, weil Du es nicht kannst. Gott ist nicht von der Menschen Verstand und Sinn zu begreifen, und durch kein Kunstwerk darzustellen" (I, 21). Und einige Zeit vorher: „Die Religion ist nicht die Kunst; die Religion ist die höchste Gabe

Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden." (II, 148). [11])

An dieser Stelle fassen wir den Wendepunkt vom ersten zum zweiten Stadium der frühromantischen Kunstanschauung, die Loslösung des Rungeschen Wollensbereiches vom Wackenroderschen Seinsbereich. In dem Augenblick, in dem die Kunst der Religion gleichgesetzt ist, wird sie außerhalb der Aktionssphäre menschlichen Wollens gestellt; sie dient dem menschlichen Ethos, aber wird nicht vom Ethos durchdrungen; ihr Stoffliches wird „geglaubt", da es Manifestation des göttlichen Seins ist, aber wird nicht gestaltet, kann nicht innerhalb eines solchen Glaubensverhältnisses gestaltet werden. Und wenn Runge meint, daß derjenige, der Kunst zur Religion machen wolle, ersäuft zu werden verdiene (II, 439), so ist er sich der ungeheuren Gefahr, die in diesem Glaubensverhältnis liegt, wohl bewußt. Runge folgert zwar aus dem Zusammenhang der Kunst mit der Seele des Künstlers, deren Ursprung im Ewigen liegt, daß das Kunstwerk selbst ewig ist (I, 9, 14); er sieht im vollendeten Kunstwerk stets „das Bild von der tiefsten Ahnung Gottes in dem Manne, der es hervorgebracht" (II, 124). Ist aber nach solchen Erkenntnissen, wie Hubert Schrade folgert, „die Kunst der Religion gleichgeordnet, ja eine Form der Religion?" [12]) Nach Schrade hätte Runge diesen Schluß ziehen müssen, als gläubiger Protestant aber habe er ihn bekämpft. Diese Folgerungen sind nicht überzeugend. Zunächst ist Runge (das wurde in der Darlegung seiner Zusammenhänge mit Wackenroder betont) in seinen Grundanschauungen ganz und gar Romantiker, oder besser (und potenzierter) Frühromantiker. Nur aus dieser geistigen Haltung heraus vermag er „den schöpferischen Akt in dem Augenblick der Ahnung des Zusammenhangs seiner (des Künstlers) selbst mit dem Universum" zu verlegen (I, 6). Runge sieht im vollendeten Kunstwerk stets das Gottesbewußtsein des schöpferischen Menschen (vgl. II, 124). Aber dies Gottesbewußtsein identifiziert sich nicht mit dem Kunstwerk, sondern das Kunstwerk ist seine Folge, — die „Ahnung Gottes" schlug den schöpferischen Funken, aus dem es sich bilden konnte. Das ist aber ein grundlegender Unterschied zur Wackenroder'schen Kunst - Glaubensthese. Während dort das Gottesbewußtsein im Kunstwerk Halt und Antrieb zugleich findet, tritt hier das religiöse Erlebnis in Aktion, um sich im Kunstwerk niederzuschlagen. Die Religion ist demnach bei Runge niemals die Kunst selbst, sondern nur ihre Voraussetzung, die „durch die Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden kann" (II, 148).

---

[11]) In einem Brief vom 3. September 1802 an seine Schwester Maria.

[12]) Vgl. Schrade a. a. O. S. 48.

Suchen wir nach den eigentlichen Gründen dieser Wende innerhalb der frühromantischen Situation, der Wende von Wackenroder zu Runge, das heißt von der Passivität zur Aktivität im Verhältnis zum Kunstwerk, so finden wir sie in dem Unterschied der Glaubensbasis. Es wurde dargestellt, wie Wackenroder, willenloses Werkzeug, erfaßt vom ersten Sturm des frühromantischen Geistes, zwangsläufig die Flucht zum Mythos ergreift, daß er zum Katholizismus kommen muß, weil er einzig hier die Möglichkeit, seinem Kunstglauben formalen Inhalt zu geben, nicht erst zu suchen braucht, da die Kirche sie längst gegeben hat. Runges Aktivität dagegen wendet sich gegen die Wackenrodersche Konvertierung als letzte Folge der Gleichsetzung von Kunst und Religion. Denn dieses aktive Ethos Runges sieht alles Einzelne des Seins aufgehen in ein unfaßbares Ganze, erlebt dieses Sein als eine riesenhafte, in die Unendlichkeit fließende und aus der Unendlichkeit zurückfließende Welle. Wie aber könnte ein solches Welterleben, das Gott nur in der unendlich umfassenden Ganzheit alles Seins anerkennt, innerhalb der Weltanschauung des Katholizismus zu einem künstlerischen Gleichnis gelangen, wo das Gotterlebnis in einer Hierarchie von Heiligen in vielerlei Form sichtbar gemacht „vereinzelt" wird!

Wenn diese Welt Runges sich jemals hätte erfüllen können, dann nur in jenem Glaubensbekenntnis, das ihm in jeder Faser seiner norddeutschen Existenz entspricht: im Protestantismus. Denn das Ethos des Protestantismus ist ein bilderfeindliches Ethos. Es will sich Gott nicht nähern im Gleichnis des konkret vergegenwärtigten Heiligen oder Märtyrers, sondern es will das Gotterlebnis in der Ausschließlichkeit des Trinitäts-Symbols, sucht ihn aus dem Willen zu einer sittlichen Selbstverantwortung. Nur in dem Ausschließlichen, in dieser Totalität des Trinitäts-Symbols im Protestantismus, in der alles, Gott und Welt und Unendlichkeits-Bewußtsein, umfaßt werden kann, in solcher Totalität kann die norddeutsche Frühromantik die ihr adäquate religiöse Basis finden, von der sie zur künstlerischen Symbolisierung des totalen Welterlebens vorstoßen könnte.

Doch hier begegnen wir schon dem wahrhaft tragischen Zwiespalt in der geistigen Situation Runges. Wie das Wesen des Protestantismus zwar in Tönen (im Werke Bachs) oder in Worten (im Werke Klopstocks) künstlerisch wirksam werden kann, niemals aber in optisch bildhafter Form, genau so wenig kann das frühromantische Welterleben sein künstlerisch gestaltetes Symbol finden, solange sein Rhythmus formensprengend stets auf das Unendliche, Transzendente gerichtet ist.

„Gott ist nicht zu begreifen und durch kein Kunstwerk darzustellen" (I, 21). Wie könnte man auch das In-Eins-Sein, In-Gott-Sein aller Zusammenhänge des Weltengeschehens faßbar, darstellbar machen, da es alles umfaßt, wie könnte man diese

umfassende Unendlichkeit im Kunstwerk zum Symbol werden lassen, da es sich jeder Anschauung, jeder Verendlichung durch die Form entzieht! [13])

So wird Runges Protestantismus notwendig auch der Wegweiser seines Kunstwollens. Diese Glaubensbasis fordert zwei Konsequenzen: Da Gott nicht darstellbar ist, kann die Kunst „nur unsere allerhöchste Ahnung unseres Zusammenhangs" darstellen (I, 21). Diese „Ahnung" aber kann nur erzeugt werden, wenn an die Stelle der ästhetischen Autonomie des Kunstwerks seine symbolische Einbindung tritt, die ausschließlich von der „Ahnung" diktierte künstlerische Gesetzlichkeit. Die zweite Konsequenz ergibt sich aus dem Gegensatz zum Mythos einerseits, der Notwendigkeit zum mystischen Tiefendrang andererseits. Der Gegensatz zum Mythos ist der Gegensatz zur Form, die Zielsetzung, Verendlichung des Un-Endlichen ist. So hat Runge notwendig die Lösung dort zu suchen, wo die Gefahr der Einbindung des Gefühls, die durch die Form akut wird, beseitigt ist, — in der Farbe. Runge zieht diese Konsequenz, und in dem Moment, da er sich dieser Konsequenz bewußt wird und nach ihr handelt, beginnt die Tragik seines heroischen Kampfes, der ein Kampf um die Form und gegen die Form ist, die Tragik, die im Wesen der frühromantischen Weltanschauung beschlossen ist.

Schon früh setzt sich bei Runge die Erkenntnis durch, daß sein Kunstwollen sich nur in einer symbolischen Kunst erfüllen kann. In einem Brief von 1802 schreibt er: „Das höchste Kunstwerk ist immer, es möge sein was es will, das Bild von der tiefsten Ahnung Gottes in dem Manne, der es hervorgebracht. Das ist: In jedem vollendeten Kunstwerk fühlen wir durchaus unseren innigsten Zusammenhang mit dem Universum. . . . In einem solchen Augenblicke suchen wir einen Gegenstand, mit dem wir unsere Empfindung ausdrücken können, aus der Historie, der Fabel, oder woraus es sei. Sobald wir den Gegenstand gewählt, machen wir uns an die Komposition, d. i. wir stellen die Begebenheit so vor, daß wir, anstatt der Geschichte an sich, aus ihr ein Symbol unserer Empfindung machen" (II, 124). Es ist der erste Schritt auf dem Wege zur symbolischen Kunst,

---

[13]) Schrade sieht a. a. O. S. 47 f. ein „Verhängnis" Runge'schen Wollens in der „Form des Religiösen, unter die Runge Kunst, Denken und Fühlen stellt". Dieses Verhängnis sei der Dualismus zwischen dem Glauben an einen persönlichen Gott, dem er sich als begrenztes Wesen unterwirft, der gegen die Unendlichkeits-Gottheit stehe, die alles Gefühl der Begrenztheit in ihm auflöse (S. 48). Runges Gott-Bewußtsein identifiziert aber in Wirklichkeit diese beiden „Gottheiten", da in dem Augenblick, in dem Runge sich des schöpferischen Prozesses bewußt wird, der persönliche Gott sich gewissermaßen zur Unendlichkeits-Gottheit „entfaltet". Der Unterschied zwischen den beiden Gottheiten ist der eines Gottesbewußtseins im Ruhezustand und eines Gottes-Bewußtseins, das in Aktion tritt. Beide Bewußtseinseinheiten sind im Wesen jedoch kongruent!

Frühstadium seiner künstlerischen Entwicklung, in dem er noch glaubt, mit Hilfe geschichtlicher Kompositionen bildhafte Gleichnisse einer Gefühlssituation schaffen zu können. Das würde an die allegorischen Kompositionen des Spätbarocks, aber auch an die Zeit der Empfindsamkeit (etwa an Chodowieckis „Abschied des Calas" im Deutschen Museum, Berlin) erinnern, wäre Runge nicht weit entfernt von den „kultivierten Affektgebärden" des 18. Jahrhunderts.[14]) Dort die Koketterie mit dem Gefühl, hier der starke Wille eines Ethos, der den Weg sucht, auf dem er die Form durchdringen kann, um wirksam zu werden. Runge weiß bald, daß dieser Weg über die Historie oder die Fabel nicht gangbar ist. Denn schon in dieser Zeit muß ihm die Erkenntnis gekommen sein, daß die Historienmalerei, die das Erlebnis fixiert und loslöst aus den großen schöpferischen Zusammenhängen, indem sie es vereinzelt, ihre Gültigkeit verloren hat. Ein Höhepunkt wie Michelangelos Jüngstes Gericht kann nicht auf dem alten Wege der Historie wieder erreicht werden. Das muß „auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar dar, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, das ist in der Landschaft" (I, 147).

Um zu verstehen, was Runge veranlaßt, in der Landschaftsmalerei die Kunst der Zukunft zu sehen, haben wir vor allem uns seine kunsthistorische Betrachtungsweise zu vergegenwärtigen. Runge sieht von seinem protestantischen Gottesbegriff aus die Kunstentwicklung nicht nur als einen „fortlaufenden Prozeß der Entmythisierung" (Hubert Schrade), ihm ist die Kunstgeschichte auch eine Geschichte des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur.[15]) Zuerst, d. h. in der Geschichte der Historienmalerei, waren „die Elemente und Naturkräfte in die menschliche Gestalt" hineingebannt, die Historie war das Gleichnis jener Kräfte, und sie verlor an Wert, wurde als „neuere Kunst verderblich" in dem Maße, in dem das „Hineinbannen" der Naturkräfte nachließ. Jetzt aber ist es umgekehrt. Der Mensch projiziert sich in die Natur, da „man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen (!) in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen" (I, 16). Diese Anschauung scheint in einem doppelten Sinne bedeutungsvoll. Einmal, weil Runge in dem Spannungsverhältnis Mensch — Naturkraft bereits die autonome Existenz des Kunstwerks in den tätigen Rhythmus des Seins einbezogen

---

[14]) Vgl. Walter Donat, Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen, Frankfurt 1925, S. 134. „Die Empfindsamkeit, wie sie sich bei den Anakreontikern und Heinbündlern ausprägte, ist eine dem Verstandeskult entgegengesetzte Gefühlsbetonung, die eine mangelnde Gefühlsergriffenheit durch die kultivierte Affektgebärde ersetzt".

[15]) Vgl. Runge a. a. O. I, S. 7 und 15.

sieht, dann aber auch, weil er den Menschen gewissermaßen als Wendungsachse der Kunst zu ihrer neuen Bedeutung betrachtet, als den bleibenden „Angelpunkt" der ganzen historischen Entwicklung: (zuerst Natur — Mensch, nun Mensch — Natur) „Denn alle Tiere und Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache". Hier fassen wir zum erstenmal die geistige Bindung Runges an das 18. Jahrhundert, an den Klassizismus, — den Widerspruch zum frühromantischen Wollen. Denn Mensch und Natur sind hier nicht gemäß der frühromantischen Anschauung gleichermaßen eingebunden in den großen Rhythmus des Kosmos, sondern die Natur empfängt erst ihren Sinn, ihr Da-Sein durch den Geist des Menschen, der sie beseelt. „Die Gestalten sind außer uns nichts" (I, 16).[16]) Erst durch den geistigen Zusammenhang mit dem Menschen kann die unbeseelte Natur einbezogen werden in den göttlichen Zusammenhang mit dem Unendlichen. Der Mensch ist „göttlichen Ursprungs", ist „Gleichnis Gottes" (I, 22). Und so wird in dem Maße, in dem der Mensch sich in die Natur hineinträgt, auch der Zusammenhang zwischen an sich unbeseelter Natur und Gott geschaffen. Erst wenn das menschliche Ethos die unbeseelte Form durchdringt, und dadurch „alles Bedeutung und Sprache" erlangt (I, 16), empfängt die Form Symbolwert.

Diese Zwischenschaltung des menschlichen Ichs als eines Spannungserzeugers zwischen Natur und Gott fordert notwendig den Schluß, daß Runges „Landschaft" als Trägerin romantischer Weltanschauung nicht eine Landschaft im Sinne Caspar David Friedrichs sein kann. Für Runge kann die Landschaft in ihrer realen Existenz, als Abbild, nicht zugleich Sinnbild sein. Denn wie die Landschaft an sich im Runge'schen Sinne unbeseelte Natur ist, so ist sie auch tatsächlich als Form schlechthin, die das immanente Gefühl festlegt, anti-mystisch, dem Unendlichkeitstrieb feindlich. Nur dann wird die Landschaftskunst romantische Kunst, wenn „der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her aufdringt" (I, 16), um damit die Landschaft zur Trägerin der Unendlichkeitsidee zu erheben, ihr Symbolwert zu verleihen. Kann aber gemäß der Forderung Runges das romantische Ethos die Landschaft als Form durchdringen? Es kann es nicht, weil der Widerspruch zwischen endlicher Form und un-endlichem Ethos unlösbar ist.

---

[16]) Inwieweit diese Anschauung sich mit der Philosophie Kants begegnet, inwieweit sich überhaupt im Weltbild Runges die Philosophe des 18. Jahrhunderts mit den philosophischen Anschauungen der frühen Romantik kreuzt, das festzustellen ist eine dankbare Aufgabe, die aber außerhalb der Verpflichtungen dieser Arbeit liegt.

Wie aber ist dann die Landschaft beschaffen, die Runge als Kunst der Zukunft postuliert? Es ist nicht die reale Landschaft als Abbild, als „Mythos", sondern eine theoretischer Begriff der Landschaft als Summe von Vereinzelungen, als ein unendliches Nebeneinander von Sinnbildern, deren Unbegrenztheit als Summe ermöglicht wird durch die an sich mögliche Unbegrenztheit der Landschaft selbst. In Vielem mag ein Vergleich mit einer unbegrenzten Wiese, die sich aus einem unzähligen Nebeneinander von Einzelwesen, nämlich Blumen bildet, Berechtigung haben und hier erlaubt sein. Denn immer wieder tritt in Runges Schriften wie in seinen Bildwerken die Blume als Symbolträger auf. „So sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen" (I, 16). „Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume, also eine menschliche Gestalt, und das ist erst die rechte Blume, die wir mit unsrer Freude meinen. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen, oder historischen Composition" (I, 17). Es sei ferner noch auf eine Schilderung des Quellenbildes hingewiesen, in der Runge jeder Blume „immer einen menschlichen Charakter" geben will (I, 20). Besonders wichtig aber ist schließlich in diesem Zusammenhange der Brief an Ludwig Tieck vom 1. 12. 1802, in dem er u. a. schreibt: „Nun meine ich, auf solche Weise, daß (= da) immer bei allen Blumen-Compositionen gerade die menschliche Empfindung dabei gemalt würde, die dabei gehörte, müßten sich die Leute nach und nach daran gewöhnen, diese auch immer dabei zu denken. . . . Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Composition auch daraus gekommen ist" (I, 27).[17])

Runge ist sich der Tragik, die in der Unlösbarkeit des Konfliktes zwischen romantischem Kunst-Wollen und seiner Realisierung durch die Form liegt, so bewußt gewesen, wie er sich seiner geistigen Einsamkeit innerhalb seiner Zeit bewußt war. Er sucht den Weg, auf dem er das Unnennbare nennbar machen kann, die Formwerdung seines Ethos, aber sein Wille kann nicht die Diskrepanz zwischen dem ewig formensprengenden romantischen Ethos und seiner Bindung in die Form überwinden. So findet er den Notbehelf zur Schaffung einer symbolischen Kunst, indem er anstatt der unmöglichen Durchdringung von Ethos und

[17]) Schrade weist a. a. O. S. 60 darauf hin, daß in der christlichen Kunst die historische Komposition tatsächlich der symbolisch-dekorativen gefolgt ist, was Runge kaum wissen konnte.

Form gewissermaßen beides nebeneinander stellt, „nie eine Blumen-Composition ohne Figuren machen" will (I, 27).

Am sichtbarsten tritt dieses Nebeneinander von Ethos und Form, von deutenden „Figuren" und gedeuteten Blumen, d. h. Landschaftskomposition, in dem Bildnis „*Wir Drei*" zu Tage. Runge, Pauline Bassenge und Bruder Daniel stehen vor einer grünen Landschaft, deren Lautlosigkeit der inneren Haltung der drei Menschen entspricht, der Versunkenheit ihres Blickes, der wie auf einen Punkt gerichtet scheint und doch in einer unendlichen Ferne sich sinnend verliert. Die äußere linke Bildhälfte wird von einer knorrigen Eiche eingenommen, deren Krone, vom oberen Bildrand überschnitten, über die Drei hinwegreicht, Pauline und Otto überschattet. An dem Stamm dieser Eiche lehnt sich Daniel. Zwischen ihm und dem aneinander gelehnten Paar aber werden im Hintergrund zwei schlanke junge Baumstämme sichtbar, — einer, der emporschießend mit seiner zarten Laubkrone vor der Bläue des Himmels steht, und daneben ein kleiner Stamm, der sich neigend, von dem anderen gestützt, diesen überschneidet.

Wir gehen nicht fehl, wenn wir die Eiche und die beiden schlanken jungen Baumstämme in eine gedankliche Beziehung zu den drei dargestellten Personen setzen. Daniel, der geliebte Bruder, der treue Freund und Helfer, — er ist die knorrige Eiche, deren Krone sich wie ausgebreitete Arme schützend über Runge und Pauline Bassenge legt. Die Liebe dieser beiden aber spiegelt sich wieder in der „Umarmung" der jungen Baumstämme.[18]) Die dargestellte Landschaft erscheint, abgesehen von ihrer stilistischen Eingebundenheit, durchaus real, offenbart in keiner Weise irgendeinen symbolischen Gehalt. Erst das Nebeneinander von Landschaft und Figuren nimmt ihr das bloß Existente und setzt sie in symbolische Beziehung zu den dargestellten Personen, die „die dabei gemalte menschliche Empfindung" präsentieren.

Deutlich erkennen wir an diesem Bilde, daß die existente Landschaft, wie sie hier dargestellt ist, Runge nicht Endform, sondern nur Not-Form sein kann; denn ihr symbolischer Gehalt ist nicht in ihr, sondern neben ihr. Sie selbst trägt nicht das Ethos, sondern das Ethos wird durch den Vorgang des Nebeneinanders von Landschaft und „dabei gemalter Empfindung" künstlerisch behelfsmäßig gestaltet.

Runge weiß um den behelfsmäßigen Charakter seiner Symbol-Kunst. Und doch ist er fest davon überzeugt, daß hier der Weg ist, auf dem man zur „Landschaft" gelangen kann. Die

[18]) Die sinnbildliche Verwendung von Bäumen findet sich auch bei Tieck. „So grünen wir denn auf und wollen blühen, Umarmung ewig tragen in den Zweigen". Vgl. hierzu Donat a. a. O. S. 51.

Landschaft: Das wäre nicht ein Stück Natur, nicht eine Realität, sondern das wäre die Welt selbst in der Landschaft, ein Anschauliches (von dem Runge nicht weiß, wie es „anschaulich" werden kann), das alles Unanschauliche, Unendliche, die Weite des Seins und das brausende Erlebnis Gottes sichtbar machen kann. Kann es, so sei nochmals gefragt, die Landschaft Friedrichs sein? Sie kann es nicht sein; wie es romantische Form schlechterdings nicht gibt, so kann auch Friedrichs Landschaft in ihrem spezifisch norddeutschen Charakter nicht „romantische Form" sein. [19])

Erst die spätere Kunst hat eine Landschaftsmalerei gezeitigt, von der man sagen darf, daß ihr Ethos dem Ethos Runges verwandt erscheint: es ist, — nach Vorstufen, etwa im Werke Millets — die Landschaft van Goghs. Erst bei van Gogh durchdringt die Kraft des Ethos die Realität der Form, da sie über das Abbild der Realität hinaus das Sinnbild des menschlichen Seins gibt. Er will aus der Intensität der Farbe heraus das Wesen des einfachen Menschen, des schlichten Bauers und Arbeiters schaffen, denn „Farbe sagt etwas durch sich selbst". Er will das christliche Ethos einer Menschheitsbefreiung, das ihm in der Borinage aufgegangen ist, nicht durch Heiligengestalten, sondern durch Menschen des Alltags, Menschen der schweren Arbeit aus seinen Bildern sprechen lassen: „Heiligen-Gestalten, Männer und Frauen, nach der Natur gemalt. Sie hätten wie aus einer anderen Zeit ausgesehen. Es wären Menschen von heute gewesen und hätten doch etwas von den ersten Christen gehabt". Seine Menschen sind Symbol der Landschaft und im Bild ein Teil der Landschaft selbst, der Erde, der sie entwachsen. So ist der Schnitter eingebettet in das Gelb der Ähren, das Liebespaar im Park von Arles verschmolzen mit dem Grün der Landschaft. So steigert sich die Landschaft über sich hinaus als ein Symbol ihrerselbst, das Gelb wird zum Ocker, die Zypressen lodern wie grüne Flammen und die Sonne kreist am Himmel als glühende Scheibe.[20])

Runges Kunstwollen weist in seiner Vision der Landschaft als Trägerin des Ethos über seine Zeit hinaus, nicht weil dieses Wollen romantisch ist, sondern weil es vor allem zutiefst protestantisch bedingt ist, aus der Intensität des christlichen Glaubens zu einer symbolischen Kunst drängt, für die die Möglichkeit der Realisierung erst zwei Generationen später geschaffen werden kann.

Wie wenig Runges Landschaftsvision mit der Friedrichschen Landschaft als Form zu tun hat, zeigt auch die visionäre Art seiner

---

[19]) Vgl. auch Hartlaub, Caspar David Friedrich und die Denkmalsromantik der Freiheitskriege, Ztschft. f. b. Kst. S. 201.

[20]) Hubert Schrade hat zum erstenmal auf das Problem des Zusammenhanges van Goghs mit der Frühromantik hingewiesen.

Naturschilderung: „Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in die weite Nacht, über dem Walde rötet sich der Äther, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Tal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönet in einen Akkord zusammen, da jauchzt die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es ist kein unten und kein oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: Hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott!" (I, 9).

Kaum je hat es eine Naturschilderung gegeben, die mit einer solchen symphonischen Wucht alles begrenzend Statische niederreißt wie glühende Lava, eine Natur, die in ihrem elementaren Kreißen der Erde am ersten Schöpfungstage gleicht. Das Ich wird hineingerissen in diesen Raum „ohne Anfang und ohne Ende", ahnt in dem Zusammenschlagen des Alls den unermeßlichen Akkord, das Höchste — Gott. Hier fassen wir die echte, frühromantische „Landschaft", die nicht ruht, sondern strömt, von innen heraus rhythmisiert ist, da sie Vision jenes Gefühls ist, das Bewußtsein des unermeßlichen Raumes, Ahnung der „Unendlichkeits-Gottheit" ist.

Diese kosmische Landschaft als Gleichnis der frühromantischen Gefühlssituation ist ewig dazu verdammt, Vision zu bleiben, Vision, die, unstatisch bis zum äußersten, zwar musikalisch oder dichterisch gefaßt werden, niemals aber malerische Form werden kann. Hier haben wir streng zu scheiden: Runges Ethos an sich ist zwar erst in der Frühromantik denkbar (niemals etwa schon im Sturm und Drang!), trägt aber, als protestantisch verankertes Ethos, die Möglichkeit der Formwerdung durchaus in sich, weist auf seine „Realisierung" in der Landschaft van Goghs. Daher stemmt sich Runges Wille zur Form im Sinne der Erschaffung einer „dienenden" Kunst immer wieder der ihm feindlichen romantischen Situation entgegen. Wie ihm die reine, nicht angewandte Mathematik als Dummheit erscheint, so kann ihm eine Kunst, wie sie das Bild der Eltern präsentiert, niemals Ziel sein: „Ich müßte verzagen, und die Leute hätten Recht, die dann fragten, wozu der Menschheit denn dieses Ganze nütze" (I, 62). Wieder drängt sich der Vergleich mit Wackenroder auf. Sein Unendlichkeitsdrang, sein Fließen in Gott ist unproduktiv, da ihm das Ethos Runges zur Formwerdung fehlt. Dieses aktive Ethos verdankt Runge der Form seiner Religiosität, dem Protestantismus. Gewiß werden ihm durch diese Form des Religiösen, unter die Runge, mit den Worten Hubert Schrades, „Kunst, Denken und Fühlen stellt", „Spekulation und Verachtung der Mache" zum Verhängnis. Aber gerade die Ursache dieses „Verhängnisses" erscheint uns ja als

sein stärkstes Positivum, denn sie ist ja die Quelle von Erkenntnissen, aus denen Runges zukunftsweisende Bedeutung erwächst! Die Verachtung der Mache als Not-Form muß sich jedoch zwangsläufig aus der Situation ergeben, in der Runge sich befindet, aus dem Widerstreit zwischen zwei polaren Kräften: Dem frühromantischen Unendlichkeitsbewußtsein, das sich gegen die Form wehrt, und dem protestantisch-sittlichen Willen, der zur Form drängt. Das ist das eigentliche Verhängnis, das Runge zum Schicksal wird. Er hat das selbst mit ganzer Klarheit ausgesprochen in den Worten, die dieser Arbeit als Motto voranstehen: „Die Welt besteht aus dem Ton und der Linie, aus der Farbe und der Zeichnung, aus der Liebe und dem Gesetz, aus Glauben und dem bürgerlich äußeren Weltverhältnis, aus der ersten Idee und Ahnung und Liebe, und dem Rahmen der Gestalt und Figuren des Bildes. Ebenso falsch aber, als bloß innerlich einseitig fortzugraben, ist es, bloß äußerlich vernünftig und abstrakt fortzuschließen; das erstere zerstört den Körper, das andere den Geist, jedes für sich ist einseitig und zerrüttet die Welt: Aus beiden verbunden besteht die Welt, die Zeit und das Leben" (I, 37). Das Wissen um den Sinn des ganzen menschlichen Seins kann nicht klarer und einfacher, aber auch nicht tiefer und seherischer gefaßt werden, als Runge es in diesen Worten faßt. Alles Idealische wehrt sich zutiefst gegen die Notwendigkeit der Erfüllung äußerer Zielsetzung; denn Erreichen des Ziels heißt Realisieren des Ideals. In dem Augenblick aber, in dem die äußere Erfüllung erreicht wird, wird das Ideal seines Sinnes entkleidet, — wird real. Das Ideale ist immer unzuständlich. Und so ist der ideale „Zustand" in Wahrheit die Diskrepanz zwischen der „brennenden Begierde" und den „äußeren Zeichen, um sie zu befestigen und in sich zu vollenden", die Diskrepanz zwischen der Gewalt des Allempfindens und seiner adäquaten Formung, — „der Scheideweg zwischen Leben (als ewig Fließendes) und Tod (als das Ruhende, in sich Beschlossene)" (I, 39). Die Überwindung der Diskrepanz, die „das Leben eines Künstlers bedeutet", ist Runge stets der Sinn seines ganzen Kunstschaffens. „Es ist sehr notwendig, wenn man komponiert, es sei nun was es wolle, daß einem die innerste Empfindung mit der äußeren Gestalt zugleich vor die Seele trete; ist es der Fall mit der zeugenden Kraft der Empfindung, so ist es auch mit der schaffenden des Denkens und der Überlegung, sie muß zugleich die Tiefe und Breite verstehen und begrenzen" (I, 35). Und an einer anderen Stelle über diesen Prozeß des Werdens eines Kunstwerks: „Der lebendige Zusammenhang eines reinen Kunstwerks wird unwillkürlich aus der überströmenden Fülle der Empfindung geboren; dadurch aber, daß die Reflexion den Zusammenhang der äußeren Gestaltung mit der tiefsten inneren Bewegung ergründet, erhält es seine Vollendung" (I, 71).

Der Ausgleich zwischen der „äußeren Gestaltung" im Sinne der Formgebung und der „innersten Bewegung", des mystischen Tiefendrangs, dessen Element die Farbe ist, bedeutet die Vollendung. So führt also der Weg zur symbolischen Form über die Farbe. Wie Runge aus dem protestantischen Willen zur Überwindung des Mythos heraus zur Farbe drängt, so ist ihm auch die Farbe die eigentliche Trägerin einer mystischen Zuständlichkeit, in der „das ganze Symbol der Dreieinigkeit zum Grunde" liegt (I, 17). Nur der symbolische Sieg der Farbe (des Mystischen) über die Form (des Mythischen) kann zur Kunst der Zukunft führen. Das heißt also, daß die restlose Verschmelzung von Form und Farbe Überwindung der Diskrepanz zwischen Körper und Geist bedeutet und, innerhalb des Rungeschen Kunstschaffens, Aufgehen der Arabeske in einen wirksam gewordenen symbolischen Zustand. (Daß dieser „Zustand" aber niemals aus dem kinetisch Unzuständlichen romantischen Welterlebens entstehen kann, wurde dargelegt.)

Für Runge ist die Farbe — „als die letzte Kunst, die uns noch immer mystisch bleiben muß" — Trägerin und gleichzeitig Mittlerin des protestantisch-christlichen Welterlebnisses: „Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreieinigkeit zugrunde: Licht, oder weiß, und Finsternis, oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsternis ist das Böse (ich beziehe mich wieder auf die Schöpfung); das Licht können wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist blau und rot und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht sehen können, aber wenn sie sich zur Erde oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, Das ist der Vater und Rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel; wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird, auch der Mond ist nur gelb!" (I, 17.)

Diese Deutung der Farbe als Trägerin des Ethos ist die Konsequenz der Rungeschen Deutung von Kunst schlechthin. Wenn die Kunst „unsere allerhöchste Ahnung unseres Zusammenhangs" mit dem Göttlichen geben soll, so muß auch ihr Wahrheitsgehalt mit dem Göttlichen selbst in einem deutbaren Zusammenhang stehen. Es muß auf irgend eine Weise evident werden, wie der Weg ist, auf dem das göttlich Unnennbare (Gott ist nicht zu begreifen und durch kein Kunstwerk darzustellen!) (I, 21) nennbar im Sinne des „Ahnung"-Gebens gemacht werden kann. Dieser Weg ist der Weg über die Farbe. Gott — Licht — Weiß ist so wenig faßbar wie das Böse — Finsternis — Schwarz. Die transzendenten Spannungen dieser unendlichen Extreme aber werden abgeleitet, offenbart durch die drei Grundfarben als Synthese zwischen Himmel und Erde, die die irrationale nicht faßbare Grellheit Weiß—Schwarz vermitteln, so wie im religiösen Sinne die Trinität die Mitt-

lerin zwischen Gott und der Welt ist. In dem Maße, in dem die Farbe als Sinnbild des mystischen Seins sich „in all ihren Tönen wie mit Geistern des Lichts allem Körperlichen anschmiegt und es durchdringt, um ihm das himmlische Vaterland näher und näher an das Herz zu legen" (I, 70), in dem Maße kann die Diskrepanz zwischen strömender Liebe und Formwerdung als bannendem Gesetz schwinden, — die Vermählung von Farbe und Form gebiert das symbolische Kunstwerk.

Runges Farbensymbolik steht im Dienste seines protestantischen Christentums. Und insofern bedeutet allerdings seine Wahrheitsforderung gegenüber der Kunst in der Geschichte der Befreiung der Kunst zur Autonomie einen Rückschritt, wie Hubert Schrade es bezeichnet. Denn nicht mehr, um mit den Worten Schrades zu reden, die „auf sich selbst gestellte Überzeugungskraft", sondern die „Übereinstimmung mit der geoffenbarten Wahrheit des Christentums" gibt dem Kunstwerk im Sinne Runges erst die Existenzberechtigung. Ist aber dieser betrachtende Standpunkt hier der richtige, und gewinnt nicht der Runge'sche Wahrheitsgehalt des Kunstwerks eine ganz andere, positive historische Bedeutung, wenn wir uns die Entwicklung vergegenwärtigen, die die Kunst in den letzten fünfzig Jahren, seit dem Ende des Impressionismus, genommen hat? Mag Runge das Kunstwerk durch die Bedingtheit seiner Wahrheitsforderung in ein Abhängigkeitsverhältnis zur Religion setzen, mag er ein Ethos finden, das ausschließlich ein religiöses Ethos ist, — daß er das Kunstwerk aus seiner rein ästhetisch-autonomen Losgelöstheit wieder in einen lebendigen, ethisch-aktiven Zusammenhang mit der Umwelt versetzt, daß er darüber hinaus die Voraussetzungen zur künstlerischen Realisierung dieses tätigen Zusammenhangs theoretisch findet, bleibt Runges historische Tat, deren Größe wir in unseren Tagen erst ganz zu ermessen vermögen. Sein scheinbarer Rückschritt in der Geschichte der Befreiung der Kunst zur Autonomie wird in dem Augenblick zum größten Fortschritt, zu einem neuen Kapitel der Geschichte des Kunst-Ethos, da die gestalterische Möglichkeit gegeben ist, die „Wahrheit" des Kunstwerks in seinem aktiv-ethischen Gehalt (im Gegensatz zum passiv-ethischen Schönheitsideal des Klassizismus) in sichtbare Ausdrucksform umzusetzen, die Wahrheit aus der Überzeugungskraft der reinen Gestaltung hervorgehen zu lassen.

Wie Runge Flaxmann schätzt, so ist die Ausdrucksform, in der er arbeitet, die Form des Klassizismus, um deren geistige Enge gegenüber seinem künstlerischen Wollen Runge durchaus weiß. So will er, um die expressive Kraft der „Tageszeiten" zu überhöhen, aus ihnen eine „abstrakte, malerische, phantastische musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen — sollte" (II, 202) machen. Er will über das Abbild

hinaus zum Sinnbild vorstoßen, indem er alle Künste heranzieht, um dem „Kosmischen" durch einen solchen abrundenden Zusammenklang Ausdruck zu verleihen. Doch diese Vision muß in der Theorie verbleiben. Was er praktisch schafft, muß er mit den Mitteln seiner Zeit, dem klassizistischen Mittel des Konturs schaffen, das er nicht zu durchbrechen vermag. Auch sein malerisches Werk — mag man in seine Farbe noch so viel seiner Farbentheorie hineingeheimnist haben[20a]) — hat bei aller überragender Schönheit in der Zeitgebundenheit der Mittel nichts von dem zu fassen vermocht, was Runge als den wahren Sinn des künstlerischen Schaffens erkannte. Ja, erscheint es nicht geradezu als eine Untreue sich selbst gegenüber, daß Runge Themata wie *„die Ruhe auf der Flucht"* und *„Christus auf dem Meere"* bearbeitet hat, die doch ein Zurück zum Mythos bedeuten? Daß sich bei Runge jemals prinzipiell eine Umkehr zum Mythos vollzogen hätte, ist unbedingt zu verneinen. Vielleicht darf aber hier ein Ausspruch Runges herangezogen werden, der uns die geistige Verbindung zwischen diesen Bildern und seiner künstlerischen Gesinnung geben könnte. In einer Auseinandersetzung mit der alten Kunst kommt er zu der Ansicht, „daß es seit Raffael und Buonaroti keine eigentlichen Historienmaler mehr gegeben hat. Selbst Raffaels Bild[21]) hier auf der Galerie neigt sich geradezu zur Landschaft, — freilich müssen wir hier unter Landschaft etwas ganz anderes verstehen" (I, 15). Das sich Neigen zur Landschaft: Es sind die „Elemente und die Naturkräfte", die der Künstler in den Mythos bannte, deren Intensität so stark ist, daß sie die Form zu sprengen droht, um einzugehen in die Weite einer mystisch visionären Landschaft. Vielleicht mag Runge auch in diesem Sinne seine Darstellungen der Ruhe auf der Flucht und des Christus auf dem Meere aufgefaßt haben. Er wußte, daß auch nur jeder Versuch einer Gestaltung gemäß seiner künstlerischen Zielsetzung bei einem Kunstwerk, das für die Oeffentlichkeit bestimmt war, sinnlos gewesen wäre, da „es niemand verstände und sie mich für rasend, verrückt oder albern erklären würden" (I, 29). So versucht er den Weg der Alten zu gehen, eine Form in raffaelischer Reinheit zu schaffen, die an jener Grenze vom Mythos zur Mystik steht, da die Naturkräfte die Form sprengen wollen[22]). Eine Inkonsequenz? Gewiß als Gegebenheit, doch nicht als Idee, da Runge die Gestaltung auf jenen neutralen Punkt zurückführt, der

---

[20a]) Heinrich Schmidt (Die Farbenlehre Philipp Otto Runges und seine Bildgestalt, Diss. Kiel 1924) versucht völlig hypothetisch und nicht überzeugend in der Farbgebung der Runge'schen Bilder den jeweiligen psychischen Wert der Farbe mit Runges Farbentheorie in Einklang zu bringen.

[21]) Die Sixtinische Madonna in Dresden.

[22]) Über das klassizistisch Expressive in Runges „Ruhe auf der Flucht" vgl. Franz Landsbergen, die Kunst der Goethezeit, Leipzig 1931, S. 222.

ihm als der historische Ausgangspunkt zur symbolischen Kunst erscheint[23]).

In der Nationalgalerie befindet sich jetzt ein Bild Runges, das Ludwig Justi bei einem Nachkommen des Malers entdeckte. Es ist ein Bildnis der Frau, eines der Kinder auf dem Arm tragend, vor einer herbstlich braunen Landschaft im Hintergrund. Die Arbeit ist teilweise nur bis zur Untermalung gediehen und wahrscheinlich in den Jahren 1807 oder 1808 entstanden. Dieses neu entdeckte Bild ist uns nicht nur deshalb besonders wertvoll, weil es einigermaßen als ein Ausgleich des Geschickes gegenüber jenem grausamen Verlust an Runge'schen Werken beim Münchener Glaspalast-Brand von 1931 erscheint, sondern weil es uns auch eine Ahnung des künstlerischen Weges zu geben vermag, den Runge genommen hätte, hätte ihn nicht der Tod vor der Zeit abberufen. Gegenüber anderen Bildwerken Runges hat hier die Form an Härte und Konzentriertheit, an zugespitzter Schärfe des Konturs zugenommen, der der fast heroisch schmerzliche Ausdruck im Antlitz wie in der Haltung Paulines entspricht. Es mag ein Wagnis sein, hier den Namen Feuerbach zu nennen. Nicht nur aus Gründen formaler Anklänge sei er zitiert. Es scheint, als sei in diesem Bilde etwas von jener bewußten Tragik beschlossen, die an das Feuerbach-Schicksal anklingt. Hat nicht Runge selbst angesichts der ewigen Kluft zwischen Liebe und Gesetz sich gefragt, „ob wir da lieber im Kampf erliegen oder ob wir zurücktreten und uns zufrieden geben?" Ist es bittere Resignation ob der künstlerischen Unerfüllbarkeit des eigenen Ethos, die in diesem Bild zum erstenmal in harter Form spürbar wird, sich spiegelt in dem verschlossenen Schmerz des geliebten Frauenantlitzes? Es bleibt eine unentscheidbare Vermutung. Aber man ahnt vor diesem Bilde, daß der Tod den Dreiunddreißigjährigen zu einer Zeit abrief, da er nicht mehr fern davon war, dem heroischen Kampfe, der für ihn „das Leben eines Künstlers" bedeutete, erliegen zu müssen.

Deshalb liegt uns die historische Bedeutung Runges neben dem, was er an Werken schuf, vor allem in dem Ethos seiner Persönlichkeit, in dem geistigen Neuland, zu dem er in seinen Schriften vorstieß. Seine Kunsttheorie bedeutet in der Geschichte der bildenden Kunst den ersten Sieg des Protestantismus über den Katholizismus, den Sieg des Nordens über den Süden[24]). Nur aus dem protestantischen Christentum konnte sich ein Kunstwollen entwickeln, das wir in seinem Wesen als zutiefst deutsch ansprechen müssen. Aus dieser Glaubensquelle errang Runge die

[23]) Schrade glaubt a. a. O. S. 62 f., daß Runge bei dem Bilde der „Ruhe" sich gegen einen Vorwurf der Rückkehr zum Mythos damit verteidigt hätte, daß er auf die Rolle des Lichts und auf die Symbolik des Fernblicks in diesem Bilde hingewiesen hätte. Das ist aber doch wohl keine hinreichende Erklärung für die tatsächliche künstlerische Inkonsequenz bei Runge. Ich verweise auf meinen Deutungsversuch.

Erkenntnis des Weges, der zur Überwindung des Mythos führt, den Tiefendrang eines mystischen Empfindens, das sich künstlerisch in der Farbe zu erlösen vermag. Die Legalisierung der Farbe als Trägerin des Gottesbewußtseins kann sich aber nur in einer Vorstellung vollziehen, die in der Ausschließung jeder Vereinzelung den ewig kreisenden Rhythmus des Alls in seiner Un-Endlichkeit in sich zu fassen vermag, das ewige Werden und Vergehen der Natur in ihrem Sinnbild — der Landschaft.

Runge hat aus der Kraft seines genialen Ethos den geistigen Raum seiner Zeit bis zu jener Grenze durchmessen, die die Zeit selbst ihm setzte. Er sah über diese Grenze hinaus den Weg, den die Kunst gehen mußte; er konnte diesen Weg nicht beschreiten, da er nicht den Geist seiner Zeit überwinden konnte, den Geist der Romantik, die Bejahung des Unendlichen, die sich nicht bannen läßt in die endliche Form. Die ganze Tragik und Größe dieser künstlerischen Existenz ist beschlossen in den Worten, die Goethe über Runge sagte: „Das will alles umfassen und verliert sich darüber ins Elementarische, doch noch mit unendlichen Schönheiten im Einzelnen . . . Aber der arme Teufel hat's auch nicht ausgehalten, er ist schon hin. Es ist nicht anders möglich: Wer so auf der Klippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade"[25]).

★

Runges Vision einer Landschaftsmalerei, die unter neuen künstlerischen Voraussetzungen befähigt wäre, das Ethos des protestantischen Christentums symbolhaft darzustellen, müßte notwendig auch die Möglichkeit zulassen, das Bild der reinen Landschaft zum Gegenstand religiöser Andacht zu erheben, ja mehr noch: Einzig das Landschaftsbild wäre innerhalb der echten Romantik als Mittel zur religiösen Kontemplation überhaupt denkbar!

Der einzige bekannte Fall, da ein Landschaftsbild in der Romantik zum Altarbild erhoben wurde, ist Caspar David Friedrichs *Kreuz auf der Felsenspitze*, das 1808 im Auftrag der Gräfin Thun für die Hauskapelle des Schlosses Tetschen in Böhmen gemalt wurde (jetzt in der Dresdener Gemäldegalerie). Der sogenannte Ramdohr-Streit ,der sich, ausgehend von einer Kritik des Freiherrn Basilius von Ramdohr, erschienen 1809 in der *Zeitung*

[24]) Runge empfand Italien als eine Gefahr, der er erst begegnen zu können glaubte, wenn er die innere Festigkeit gewonnen hätte. Er spricht das aus in einem frühen Brief an Daniel: „Man muß sich selbst bezwingen, der Teufel führt uns auf die Zinne des Tempels, wo wir unsere ganze Herrlichkeit zeigen sollen, und führt uns zuletzt gar in die alte abgelebte Welt hinein, deren Herrlichkeiten er uns alle geben will, wenn wir niederfallen und ihn anbeten. — Und so wirst Du noch deutlich einsehen, daß ich nicht in Italien studieren soll; wenn ich es einst sehen soll, so ist das um 20 Jahre. — Sollte es Ossian wohl gut gewesen sein, wenn er den Homer studiert hätte?" (I, 19).

[25]) zitiert bei Eberlein, Goethe u. d. b. K. d. Rom. S. 39.

für die elegante Welt, in Angriffen und Verteidigungsschriften um dieses Bild entspann, darf als bekannt vorausgesetzt werden[26]). Kernproblem dieses Streites war die Frage, ob es, wie Ramdohr behauptete und zu beweisen versuchte, Anmaßung sei, „wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirche schleichen und auf die Altäre kriechen will". Ferdinand Hartmann, der schärfste, wenn auch nicht schlagfertigste Gegner Ramdohrs, wies unter anderem darauf hin, daß bereits Dughet in St. Martino ai Monti in Rom „die großen erhabenen und rührenden Eindrücke in Bildern wiedergibt, die er vorher in der Natur erhalten hat"[27]). Doch war es nicht allein die Tatsache, daß hier ein Landschaftsgemälde für einen Altar gedacht war, die die Gemüter erregte, sondern es war auch die Komposition des Bildes, die höchst befremdete.

Die Landschaftsform, wie sie hier gewählt war, war gewiß nicht die gewohnte. Nahezu Dreiviertel des Bildes ist von bewölktem Himmel eingenommen. Dieser Himmel wölbt sich über eine mit Tannen kärglich bewachsene Felsspitze, die jäh in das Bild hineinragt. Indem wir dieses Hineinragen aber als „jäh" bezeichnen, kennzeichnen wir damit schon das Merkwürdige der Situation. Der Beschauer kann hier nicht gewohntermaßen mit den Augen in das Bild hineinwandern, denn keine Abfolge von Landschaftsschichten leitet in eine Tiefe. Nichts läßt den Raum in seiner landschaftlichen Besonderheit ahnen, dem diese Bergspitze entstammt, nichts hält das Auge, mit dem es successiv eine Tiefe ertasten könnte. Diese Landschaft besitzt kaum eine Eigengesetzlichkeit; sie ist im eigentlichen Sinne eine Landschaft über der Landschaft, ein Bergmassiv, das der räumlichen Autonomie, in die es „irgendwo" verwurzelt ist, entrissen wurde, über den Horizont, das heißt über das optisch faßbare Existentielle gestellt ist, und nun sich, losgelöst, durch den Rahmen herausgeschnitten aus allen autonomen Bindungen, dem Beschauer darbietet. Diese Komposition ist eine Kühnheit, wie sie nur der Geist der frühen Romantik, der sich jeder Autonomie mit Wucht entgegenstemmte, erzeugen kann. Friedrich hat hier das Äußerste gewagt, was mit realen Mitteln an Überwindung statisch-landschaftlichen Begrenztseins gewagt werden kann. Er entreißt — im wahrsten Sinne des Wortes — ein Stück Landschaft der erdhaften statischen Verbundenheit und stellt es in die Unendlichkeit des Himmelsraumes. Und hier wendet sich nun das, was wir oben an Negativem in dieser Bildanalyse feststellten, zum positiven Sinn. Tatsächlich empfindet das Auge hier nicht das Abgründige der Tiefe, denn es kann sich dessen gar nicht erst bewußt werden, da es

---

[26]) Eine ausführliche Wiedergabe des Ramdohr-Streites gibt Eberlein im Anhang von „Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, Leipzig 1924". Vgl. auch Schrade a. a. O. S. 6 f. und 71 f.

[27]) Eberlein a. a. O. S. 339, zitiert auch bei Schrade S. 7.

durch die Art der Komposition sofort gezwungen wird, dem einzigen Richtungszug, der das Bild beherrscht, zu folgen, — dem Zug in die unermeßliche Höhe, die sich dehnt in der Weite des Himmels.

Mit den einfachsten und doch den zwingendsten Mitteln gelingt dies Friedrich. Das Bild beherrscht zunächst die geschlossene Form des Bergmassivs, dessen nach oben gerichtete Spitze in ihrem Richtungszug intensiviert wird durch das Kreuz, das unwiderstehlich zur Höhe reißt. Diesen Höhendrang unterstreichen die Senkrechten der Tannen, deren jede einzelne wiederum in ihrem Umriß einen Winkel mit nach oben gerichteter Spitze bildet. Selbst das Bergmassiv ist so gestaltet, daß einzelne Blöcke mit nach oben gerichteter Spitze den Blick emporwerfen in einem Rhythmus, der seine letzte Übersteigerung wiederum in dem ragenden Schaft des Kreuzes findet. Dieser Drang nach oben, dieses Ausströmen in der Spitze des Kreuzes begegnet dem Licht, das vom Himmel herniederstrahlt, — das Endliche der Form, durch das Symbol des Kreuzes über sich hinausgeleitet, begegnet dem Unendlichen der Himmelsweite in der formlosen Beschaffenheit des Lichts.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Friedrich in dieser Landschaft der Runge'schen „Landschaft" im religiösen wie im romantisch formalen, oder besser antiformalen Sinne sehr nahe gekommen ist. Im religiösen Sinne, da die Landschaft über das Irdische hinaus auf die unendliche Weite des Alls weist, dessen Bewußtsein das Bewußtsein Gottes ist. Im romantisch antiformalen Sinne, da durch bestimmte Mittel der Komposition die Autonomie der Landschaft scheinbar zerstört wird, die Statik des Bildbaus durch das Rhythmisierende der Komposition scheinbar in eine Kinetik verwandelt wird. Scheinbar — denn in Wirklichkeit vermögen die Mittel der Komposition nicht im geringsten die Realität der Form zu überwinden. Friedrich hat mit illusionistischen Mitteln — und noch dazu den Mitteln des Anfängers in der Ölmalerei — die Form einer Bergspitze vorgetäuscht, mit durchaus real scheinenden Tannen darauf und einem Himmel mit Wolken darüber. Selbst eine Tiefenwirkung ist bis zu einem gewissen Grade vorhanden durch die kleiner werdenden Tannen im Hintergrund. Die Landschaft bleibt letzten Endes in der Form statisch und schließt somit die Unendlichkeits-Symbolisierung durch eine symboltragende Form aus. Diese Unmöglichkeit einer Symbolisierung durch eine an sich existente Landschaft erfordert, soll der religiöse Gehalt geschaffen werden, notwendig das „Hilfsmittel", das Friedrich hier verwendet: Die Krönung der Bergspitze durch das Kreuz mit dem sterbenden Christus. „Jesus Christus, an das Kreuz geheftet, ist hier der sinkenden Sonne zugekehrt, als das Bild des ewigen, allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Diese

Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet vom reinsten edelsten Metall der Heiland am Kreuz im Golde des Abendrots und widerstrahlt so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immergrün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen um das Kreuz, wie die Hoffnung des Menschen auf ihn, den Gekreuzigten"[28]).

Das ist Friedrichs Deutung des Bildes. Erst das Kreuz ist das Symbol der Landschaft, Ableiter jener Spannungen, die die Landschaft erfüllen, in die Richtung der Kontemplation.

Damit steht Friedrich noch vor der Inkarnation der Idee in der Landschaft, und die Zwiespältigkeit dieses Bildes offenbart sich. Einerseits sucht Friedrich durch „Synthese" von Landschaft und Kreuzsymbol die Realität zu überwinden und zu einer Vergeistigung der Form vorzustoßen, ohne aber die Realität der Form als solche durchdringen, symbolisieren zu können. Die Schwingungen schließen sich nicht im Kreisen einer landschaftlichen Unendlichkeit, sondern sammeln und entladen sich erst durch das unlandschaftliche Kreuzsymbol. Anderseits aber ist die Objektivität des dargestellten Stück Landschafts aufgehoben. Die Bergspitze schwebt, entbunden, als Realität über der Realität jener Landschaft, der sie entwächst, — Folge des unhaltbaren Versuches, mit kompositionellen Mitteln die Statik der Form zu überwinden, ohne ihren realen Charakter in seiner statischen Gebundenheit durchdringen zu können (was eine Neuordnung der Bildgesetzlichkeit von der Farbe aus erfordern würde, die in der Landschaft erst bei van Gogh zur Tat werden konnte). Der Vergleich mit Friedrichs Ruinenbildern liegt nahe; denn auch in ihnen steht eine unlandschaftliche Form, wie sie die Ruinen darstellen, der landschaftlichen, naturgewachsenen gegenüber. Doch während auf dem Tetschener Altar das Kreuz der Landschaft eingefügt ist als eine fremde Form, die die landschaftliche Wesensgeschlossenheit zerstört, sind die Ruinen organisch eingebunden in den Bereich der Landschaft als Menschenwerk, über das die Natur wieder Macht gewonnen hat, da es sich in seinem Verfall der Natur wieder unterordnet, der sie entrissen war, — stärkstes Symbol des Werdens und Vergehens, einbezogen in den ewigen Kreislauf der Natur.

Friedrich dürfte die äußere Symbolisierung der Landschaft durch Kreuz oder Ruinen später nicht mehr angewandt haben. Das entspricht durchaus einer logischen künstlerischen Entwicklung, die sich den Forderungen des frühromantischen Wollens allmählich entzieht. Die Spannung, die dem Bereich der Runge'schen

---

[28]) Eberlein a. a. O. S. 206.

Ideenwelt eigen ist, vermag auf eine längere Sicht nicht anzuhalten. Denn ein Wille, der in seinem Unendlichkeitsdrang immer wieder an die Mauern der sichtbaren Gegenstandswelt stößt, ohne sie durchbrechen zu können, ist dazu verurteilt, langsam flügellahm zu werden und den Kampf aufzugeben. Dieser Kampf war das vergebliche Ringen um die adäquate Form, die nicht gefunden werden konnte, solange das religiöse Ethos sich mit der romantischen Weltanschauung identifizierte. Der Tetschener Altar darf nicht nur zeitlich, da er kurz vor Runges Tod entstand, sondern auch geistig als der Übergang von der romantischen Malerei Runges zu der Friedrichs angesehen werden. Solange Friedrich noch das „Hilfsmittel" der symbolischen Zutat verwendet, solange ist seine Kunst noch von der Intensität jenes Ethos getragen, das die reale Form überwinden will. Im Tetschener Altar sucht er die Vereinigung zwischen Endlichem und Unendlichem zu schaffen, indem er auf die höchste Spitze des Berges, „angesichts" der Unendlichkeit, das Kreuz stellt. Indem er, mit Novalis' Worten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gibt, romantisiert er es. Hinter diesem „Romantisieren" mit Hilfe des Symbols aber steht das echte frühromantische Leiden an der Diskrepanz zwischen Inhalt und Form, zwischen All-Bewußtsein und seiner adäquaten Gestaltungsmöglichkeit.

Fraglos entfernt sich Friedrich in dem Moment von der frühromantischen Gefühlssituation, indem mit dem Verschwinden des Symbols in seinen Bildern auch die angedeutete Diskrepanz verschwindet. Ist aber diese Diskrepanz zwischen Form und Inhalt nicht mehr vorhanden, so muß sich entweder der Inhalt der Form „eingepaßt" haben, oder die Form muß ihrer verendlichenden Realität enthoben sein, um Ausdruck des romantisch-religiösen Erlebens werden zu können. Wir haben am Beispiel des Tetschener Altars gesehen, daß Friedrich selbst mit den kühnsten Mitteln der Komposition doch die angestrebte Überwindung der Realität nicht zu erreichen vermochte. Er enthob die Darstellung scheinbar der geistigen Autonomie der Landschaft, doch er enthob sie nicht einmal scheinbar der Autonomie ihrer formalen Existenz[29]).

Damit ist das Schicksal des frühromantischen Formungswillens, den wir in der Malerei einzig mit Runge zu identifizieren haben, bereits erfüllt. Es wurde versucht darzulegen, wie das Runge'sche Ethos der Frühromantik zu einer Landschaft drängte, deren Form, durchdrungen von der Intensität der Idee, symbolischen Eigenwert haben sollte; eine Form, von der Runge wußte, daß der Vorstoß zu ihr von der Farbe ausgehen mußte. Diese sittliche Kraft zur Form aber stieß auf die weltanschauliche Kraft

[29]) Schrade a. a. O. S. 87: „Es gibt Zeichnungen von ihm, in denen keine Begrenzung klar und bestimmt gezogen ist, sondern alle Striche zittern, als hätte der Künstler vor der Verendlichung Furcht".

der Frühromantik, aus der jene genugsam angedeutete Diskrepanz entstand, die unüberwindlich war. Wenn Friedrich jetzt auf das Symbol verzichtet und seine Weltanschauung ganz auf die Autonomie zwar einer spezifischen Landschaft, doch aber auf eine Landschaft schlechthin stellt, so begeht er, von Runge aus gesehen, „Fahnenflucht"[30]); denn er überwindet nicht die frühromantische Diskrepanz, sondern er gibt sie auf, um einzig in der Realität der Landschaft das Sinnbild einer Irrealität zu sehen, die gewiß nicht die christliche Irrealität Runges zu sein braucht.

Friedrichs Landschaft ist reale Form, und als solche Ausgangspunkt des landschaftlichen Realismus im 19. Jahrhundert[31]). Und doch ist sie insonderheit „romantische" Landschaft, kunsthistorisch durchaus novum und in ihrer spezifischen Eigenart weder mit früheren noch mit späteren Leistungen der Landschaftsmalerei zu vergleichen. Das Besondere der Friedrich'schen Landschaft liegt vor allem in ihrem norddeutschen Charakter. So wie Runges frühromantisches Wollen nicht nur als deutsch, sondern mehr noch als spezifisch norddeutsch angesprochen werden kann, so konnte Friedrichs Romantik nur auf norddeutschem Boden gedeihen. Denn die Stimmung dieser Landschaft ist die Stimmung der sich einförmig dehnenden Ebene, deren grenzenloses Weiten dem romantischen Unendlichkeitsbewußtsein entgegenkommt. Sie gibt die gestillte Form , deren Rhythmus gleichmäßig nach allen Seiten hin ausklingt, und so vermag sie am wenigsten fühlbar den Kompromiß zwischen Unendlichkeits-Sein und seiner Verendlichung gestalten zu lassen. Inwieweit Friedrich die Gebirgsformation in seinen Bildern im Geiste der Ebene darstellt, soll weiter unten untersucht werden.

Der Einförmigkeit der Ebene entspricht das tragische Moment in der Landschaft. „Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage!" — es ist bezeichnend, daß die Inkarnation des Klassizismus, Jaques Louis David, mit diesem Ausspruch den Wesenskern der Friedrich'schen Landschaft erfaßte[32]). Nur in der Tragik der landschaftlichen Situation, im Verlöschen der Natur, in dem Moment, da die blühende Form welkt und stirbt, konnte Friedrich dem romantischen Vernichtungswillen des Ichs ein Gleichnis setzen. Alles Blühende, Saftvolle, Sommerliche der Natur bedeutet positives Lebensbewußtsein, vermag nicht den Ansatzpunkt zu

[30]) Nur so ist es zu erklären, daß Runge zu Friedrich, obwohl er ihn kannte und durch die gemeinsame Freundschaft mit Klinkowström wohl die Voraussetzung zu näheren persönlichen Bindungen gegeben war, doch niemals in nähere Beziehungen getreten ist und auch in Friedrichs Arbeit nichts von der eigenen Landschaftsgesinnung spürte.

[31]) Wolfradt, Caspar David Friedrich, Bln. 1924, S. 210 f. faßt Friedrichs Landschaft als den Beginn des Naturalismus in Deutschland auf. Der Versuch einer Unterschiedsdeutung zwischen Naturalismus und Realismus, den Wolfradt vornimmt, ist in Manchem unzutreffend.

[32]) Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Leipzig 1866, S. 388.

geben, von dem aus die Auflösung des Ichs im Bewußtsein des Alls sich vollziehen könnte. So sind Friedrichs Bilder mit wenigen Ausnahmen Bilder des Herbstes oder des Winters.

Zur Wahl der Ebene und der Jahreszeit kommt als wichtigster Faktor die Bildtektonik hinzu, mit der es Friedrich gelingt, die ausgleichende Kraft der Form auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Geistiger Ausgangspunkt des Bildbaus ist fast stets das Bemühen, die Spannungen, die die dargestellte Landschaft erfüllen, über den Rahmen hinaus ausklingen zu lassen. Auch bei Runge zeigte sich ein ähnliches Bestreben, dem ja zutiefst der Drang innewohnt, das dargestellte Stück Sein einbezogen zu wissen in die unbegrenzte Ganzheit des Alls. Wie kann aber dieses Bestreben anders erfüllt werden als durch die Überwindung der bildbegrenzten Realität, die der Rahmen bedeutet!

Der Versuch, die Scheinwelt der Darstellung über den Rahmen hinaus in die existente Welt einzubeziehen, taucht keineswegs erst in der Romantik auf. Bereits die Frührenaissance hat versucht, den in dieser Zeit aufkommenden Bildrahmen zu überwinden. Die reliefmäßige Architektur des Rahmens wurde so gebildet, daß sie eine Fortführung der gemalten Architektur des Bildes war. So entstand dem Beschauer die Illusion, daß er vor dem Rahmen wie vor einem Tor stand, durch das er eintreten konnte, um teilzunehmen an der sacra conversazione der gemalten Heiligen. Doch die Scheinarchitektur des Rahmens hebt nicht die Eigenexistenz des Bildes auf, steigert sie vielmehr in dem Maße, in dem die gemalte Gegenstandswelt über die reale Welt triumphiert, der Beschauer sich der Autonomie der dargestellten Szene unterordnet. In diesem Sinne hat denn auch der Barock, insbesondere in den Deckengemälden, die Scheinarchitektur in ihrer formalen Verbindung mit der tatsächlichen Architektur des Raumes immer wieder verwandt.

In den Darstellungen der *Tageszeiten* hat Runge die Rahmen mit symbolischen Darstellungen, mit Pflanzenornamenten, religiösen Symbolen und Kindergestalten versehen. Ebenso hat er die *Lehrstunde der Nachtigall* mit einem gemalten Basrelief gerahmt. Zur Lehrstunde der Nachtigall schreibt er 1802: „Ich lasse unten im Bild ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunklen Schatten ein Bach stürzt; dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist. Und in das Basrelief kommt oben über wieder Amor mit der Leier; dann auf der einen Seite der Genius der Lilie, der ruhig in dem Blumenkelche sitzt unter einem Eichenzweige (mit der Nachtigall, die sich ihm auf die Hand gesetzt hat, vertraut), der ihm jedoch den Amor verbirgt; auf der anderen Seite der Genius der Rose, der mit Sehnsucht in den Eichenzweig, woraus ihm der Ton entgegenkommt, nach der Nachtigall langt. Auf diese Weise kommt eins und dasselbe drei-

mal in dem Gemälde vor, und wird immer abstracter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt" (I, 223). Zu den Tageszeiten bemerkt er in einem Brief von 1806: „Die Rahmen sind Beziehungen ferner und näher, und Übergänge von dem einen Bilde zu anderen" (I, 69).

Runges Erklärung der Lehrstunde zeigt eindeutig, wie er von Anfang an sich bemüht, den Rahmen seiner eigentlichen Funktion als Bildbegrenzung zu entkleiden, den Kontakt zwischen Bild und Kosmos zu finden. Das konkrete Symbol wird zum Rahmen zu „abstrahiert", die Idee des Bildes weist über ihn hinaus und geht in die Gott-Unendlichkeit ein, aus der sie kam. Ebenso ist der Weg umgekehrt zu deuten, da die Idee, als schöpferischer Funken dem All entstammend, im Rahmen noch in „abstracter" Form sichtbar wird und sich konkretisiert, je mehr sie in die Bildmitte eintritt. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen dargestellter Idee und dem Kosmos, die — in der Idee — die Verendlichung durch die Bildbegrenzung überwindet. So werden in den Tageszeiten die Rahmen zu „Übergängen von einem Bilde zum anderen", verbinden die einzelnen Zeiten, die jeweils als Einzelkomplex dargestellt wurden, wieder zu der fließenden Ganzheit, die Symbol für den ewigen Rhythmus des Werdens und Vergehens ist. Der Zwiespalt der Welt, der der Zwiespalt des schöpferischen Schaffens ist: „zwischen erster Idee und Ahnung und Liebe, und dem R a h m e n der Gestalt und Figuren des Bildes", wird in diesen Bildern durch die „Aktivierung" des Rahmens zu überwinden versucht.

Es ist bezeichnend, daß Friedrich zum Tetschener Altar einen Rahmen mit christlichen Symbolen entwarf, der dann von dem ihm befreundeten Bildhauer Kühn ausgeführt wurde[33]). Inwieweit Friedrich hier von Runges Rahmenentwürfen beeinflußt ist, läßt sich nicht entscheiden. Es ist durchaus denkbar, daß er aus der formenfeindlichen Situation, der die Altarlandschaft ja entspricht, auch ganz von sich aus dazu gedrängt wurde, die Statik des Rahmens durch die Anbringung der christlichen Symbole zu aktivieren, um die Ganzheit des Bildes mit der Ganzheit des Alls auch symbolisch zu verbinden.

Wie dieses Bild ein Anfangs- und Wendepunkt Friedrichs innerhalb der Romantik ist, so hat er auch später nicht mehr versucht, die Rahmen seiner Bilder durch künstlerische Mittel ihrer eigentlichen Funktion zu entkleiden. Er beschränkt von nun an den Versuch, über die verendlichte Bildfläche hinaus in die Unendlichkeit des Seins vorzustoßen, ausschließlich auf die Mittel der Bildkomposition.

Die folgenden Bildanalysen sollen vor allem Friedrichs Kompositionsweise daraufhin untersuchen, wie es ihm gelingt, die

[33]) Beschreibung des Rahmens bei Eberlein a. a. O. S. 205.

Bildstatik zu überwinden, den Rahmen durch den Kompositionsrhythmus der Landschaft zu durchbrechen, um so den Anschluß des gemalten, „herausgeschnittenen" Stückes Natur an die Welt zu geben.

Das innere Gesicht der Friedrich'schen Landschaft offenbart sich am reinsten in dem *Mönch am Meer*[34]), dessen Wesen Kleist mit der seherischen Kraft des Genies in die oft zitierten Worte kleidete: „Da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit nichts als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären"[35]). Ist der Rahmen dieses Bildes überhaupt noch Bildgrenze? Gewiß insofern, als er das Stück einer Meeresdüne aus dem großen Zusammenhang einer sich ewig dehnenden Dünenlandschaft herausschneidet. Aber dieser Ausschnitt gibt nicht ein in sich geschlossenes Stück Welt als Bildselbständigkeit, sondern der Rhythmus des Himmels, des Meeres und der Düne setzt sich unsichtbar, doch ganz fühlbar in eine unabsehbare Weite fort. Das Auge ruht nicht in einem rhythmisch geschlossenen Kreise innerhalb des Bildraumes, denn die Geraden des Horizonts und der Düne dehnen sich über den Rahmen hinaus haltlos wie die Bildfläche des Himmels nach den Seiten zu in eine ungeahnte Ferne, ziehen das Auge mit, das sich vergeblich müht, das Unabsehbare dieser Landschaft abzusehen, daß ihm so „die Augenlider wie weggeschnitten" scheinen[36]). Das ist das Wesen dieser Friedrich'schen Landschaftskomposition, daß sie die Spannungen der Landschaft nach den Seiten hin nicht in der Einzelform — eines Baumes oder sonst irgendeiner Formengruppe — abfängt, sondern sie über den Rahmen hinaus weiterklingen läßt. Fast stets ist die Horizontale die Dominante seiner Bilder. Nicht die geometrische Form, sondern die Gerade schließt sich in der Unendlichkeit. Und so wird eindrucksmäßig die Statik eines Bildes wie des Mönch am Meer überwunden, da das Auge des Beschauers, jedes Ruhepunktes beraubt, ruhelos dem Zug der Horizontalen in die Unendlichkeit folgen muß[37]).

Dem „Mönch am Meer" läßt sich kompositionell die *Augustusbrücke in Dresden* vergleichen[38]). Eine Reihe von Horizontalen

[34]) Abb. Wolfradt a. a. O. S. 67.

[35]) v. Kleist, Brentano, v. Arnim: Verschiedene Empfindungen vor einer Landschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. „Berliner Abendblätter vom 13. 10. 1810, S. 47/48, abgedruckt bei Eberlein a. a. O. S. 250 f.

[36]) Eberlein a. a. O. S. 44: „Die konzentrische Symmetrie, die geistige Bildmitte, das Verwehen an den Bildrändern, die fehlende innere Rahmung, bestärken das traumartige Verklingen". Vgl. auch Wolfradt a. a. O. S. 152, der Claude Lorrains „bühnenhafte, gerahmte Bilder" der „freien, rahmenlosen Fassung" bei Friedrich gegenüberstellt, ohne dann allerdings auf das ad infinitum der „rahmenlosen" Landschaft bei Friedrich einzugehen.

[37]) Über das „Tote" der Vordergründe bei Friedrich, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. Schrade S. 86 f.

[38]) Abb. Wolfradt a. a. O. S. 53.

durchquert das Bild: Der von der untergehenden Sonne vergoldete quergelagerte Wolkenstreif, darunter die leise schwingende Silhouette des Höhenrückens, die den Komplex der Bäume am linken Bildrand in sich aufnimmt, der Brückenbogen, das eiserne Geländer und schließlich der „tote" Vordergrund. Das Unstatische des Bildes, dessen Eindruck durch die Horizontalen bewirkt wird, wird hier aber noch durch zwei weitere Faktoren gesteigert. Einmal durch das Gleichmaß der aneinandergereihten Halbkreisbögen der Brücke, ferner durch die Unzahl des eintönigen Nebeneinanders der eisernen Geländerstäbe. Halbkreisbögen und Geländerstäbe drängen wie in einer Wellenbewegung das Bild nach beiden Seiten hin fort, geben ihm den Gleichtakt eines Rhythmus, der den ruhenden Zustand aufhebt und das Bild „in Bewegung" versetzt. Eine ähnliche Rhythmisierung der Komposition durch das Gleichmaß der Wiederholung finden wir auch in der Darstellung Greifswalds im Mondschein, in der sich quer durch das Bild eine Wellenbewegung von Fischernetzen auf Stangen zieht.

Wie Friedrich auch die Gebirgsdarstellung im Geiste der Ebene zu geben vermag, zeigt wohl am besten das Gebirgsbild der Hamburger Kunsthalle[39]). Auch hier ist in der Komposition wieder das Prinzip der Wellenbewegung angewandt. Die Gebirgsrücken lagern fast horizontal übereinander. Der Blick faßt über dem „toten" Vordergrund den vordersten Höhenrücken; doch er vermag ihn nicht optisch zu halten, sondern wird hineingezogen in den Rhythmus des Ineinandergleitens der verschiedenen hintereinander gelagerten Kämme, muß dem Impuls folgen, der durch das Auf und Ab der Gebirge erzeugt wird, um auf diese Weise magisch, „auf und ab", sich an das Endlose dieser Wellenbewegung zu verlieren. Es ist ein Gebirge, das den Geist der Ebene in sich trägt. Denn die Lagerung der Kämme wird durch keine Schroffheiten von Graten in ihrem sanften Gleiten unterbrochen, das Gebirge türmt sich nicht, sondern lagert, und der Rhythmus des Gleitens zwischen Bergen und Tälern fließt in dem Gleichmaß, in dem er eine Ebene durchpulst. So scheint tatsächlich dieses Gebirge wie eine endlose Wasserfläche zu sein, deren Gleiten durch das Auf und Ab von Wellen — nicht unterbrochen wird[40]). Mögen die Riesengebirgsbilder bewegter, um einige Grade „dramatischer" gefaßt sein, im Prinzip trifft auch für sie die Analyse zu, die dem Hamburger Bild gilt.

[39]) Abb. Wolfradt S. 162.

[40]) Eberlein a. a. O. S. 44: „Carus meinte bei einer Wanderung auf Rügen, die große rhythmische Lineatur Friedrichs an dieser unendlichen Musik der Hügel- und Meereslinien erklären zu können, und C. F. Lessing, der letzte Erbe dieser Kunst, schrieb, in jungen Jahren auf Rügen dasselbe Erlebnis gehabt zu haben". Wenn dagegen Wolfradt vor dem Hamburger Bilde feststellt, „so rauscht der Bergleib vorüber wie ein Ozeanriese durch die Fluten", so scheint dieser Vergleich das Kinetische des Bildes doch ein wenig zu rauschend gefaßt zu haben.

Doch es gibt im Werke Friedrichs eine Reihe von Bildern, die sich in ihrem Aufbau dem Prinzip der Ebene entziehen. Beispielhaft hierfür ist der *Klosterfriedhof im Schnee* der Berliner Nationalgalerie, in dem jeder Fernblick verhindert wird durch eine dichte Nebelwand, die wie eine Mauer das Bild nach hinten zu abdichtet[41]). Hubert Schrade hat in einer Analyse dieses Bildes überzeugend dargelegt, wie auch hier das Bewußtsein des Unendlichen den Bildraum zu durchstoßen vermag: „Wie die Welt, daß sich die Welt überhaupt hinter ihr (der Nebelwand) erstreckt, bleibt verborgen. Welches Leben kommt noch lebendig durch dieses Grau? Nicht die Ferne in der Welt, die Ferne über ihr soll der Blick suchen, die Ahnung ihres Daseins empfinden. Und will die Phantasie sich vorstellen, wie die Welt vor der Nebelwand außerhalb des vor den Bäumen umstandenen Bezirks beschaffen ist, so ahnt sie nur flaches Land, das still und formenlos unter der Schneedecke liegt"[42]).

Dem Klosterfriedhof im Schnee läßt sich das Hamburger *Frühschnee*-Bild zugesellen[43]). Auch hier wird der Ausblick in die Ferne durch einen Tannenwald versperrt, der sich wie eine Mauer vor den Hintergrund stellt, so daß nur über der Spitze der Tannen ein kleines Stück Himmel sichtbar wird. Zwischen den Schäften der Tannen steht die Dunkelheit, die undurchdringlich ist. So muß das Auge tröstend die Ahnung der grenzenlosen Weite empfinden, die jenes kleine Stück Himmel über den Tannen gibt, und die Sehnsucht, aus dem Gefangensein des Blicks über die Waldmauer hinweg in die Weite sich zu verlieren, wird doppelt groß.

Gibt in dem Frühschnee-Bild die ragende, drohende Nähe der Dinge die Sehnsucht in die Weite, der der Beschauer nur durch die kleine Raumöffnung des Himmels über den Tannen zu folgen vermag, so ist in dem *Kreidefelsen auf Rügen* der beruhigende Ausgleich zwischen Nähe und Weite greifbar gestaltet[44]). Felsen und Bäume beengen nicht, sondern rahmen die Ferne des Meeresblicks, leiten den Blick über sich hinaus in die Unendlichkeit der sich dehnenden Wasserfläche.

Wie Friedrich nur von der Situation des Tragischen aus die Verbindung der Landschaft mit dem Unendlichen zu schaffen vermag, wie anderseits auch nur die Tragik der toten Natur in ihrer Lebensferne die Bereitschaft zum Vernichtungswillen des Ichs zu geben vermag, so wählt Friedrich, nach seinen eigenen Worten, „so oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab", so finden wir in seinen Bildern immer wieder die kahlen, knorrigen Äste der

[41]) Abb. Wolfradt S. 29.
[42]) Vgl. Schrade S. 79 f.
[43]) Abb. Wolfradt S. 99.
[44]) Abb. Wolfradt S. 121.

Bäume, die Raben, die die schwarzen Todesvögel sind, und den von allem Leben entblößten Vordergrund, der in seiner tödlichen Leere wie die rechte Vorbereitung zur Lösung vom Ich innerhalb der Landschaft erscheint. Bei einem Bild wie dem Dresdener *Hünengrab im Schnee* oder dem *Sturzacker bei Dresden* der Hamburger Kunsthalle mag es nun scheinen, als wenn die Bäume, die, wie auf dem Hünengrab, in jähen Vertikalen das Bild durchqueren, Hindernisse bilden für das freie Ausströmen des Blicks in die endlose Ferne[45]). Ihre Existenz kann nicht allein, wie Schrade es versucht, dadurch gerechtfertigt werden, daß das Auge des Beschauers durch den quälenden Anblick des Ästegewirrs gezwungen werden soll, den „befreienden Ausweg" in die Ferne zu suchen, oder daß das Auge an der äußersten Verendlichung in den spitzen Ausläufern der Äste sich der Erhabenheit des Unendlichen bewußt werden soll[46]). Wie sich in der traurigen Kahlheit der Baumäste die Müdigkeit und Todessehnsucht der Landschaft konzentriert, so sammelt sich in ihnen die„kosmische Spannung" der Ebene und entlädt sich in den Spitzen der Äste, verströmt in die Weite des Alls. In diesem Sinne bedeutet das Landschaftsrequisit der Bäume (soweit man bei Friedrich überhaupt von Requisit sprechen kann) eine Intensivierung der landschaftlichen Rhythmik. Die Spannungen fließen nicht mehr wie in der gleichmäßigen Ebene nach allen Seiten hin, sondern erleben durch die Ableitung der Äste eine Konzentrierung und dadurch wieder eine impulsivere Dezentrierung, die den „Anschluß" der Landschaft an das All in einem weit stärkeren Maße zu sichern vermag als das vage Verströmen der Spannungen[47]).

Wie die Landschaft durch die Besonderheit ihrer Formen, durch das Moment der tragischen Situation den Weg in die Unendlichkeit öffnet und damit auch zur Aufgabe des Ichs als Einzelwesen in der Bewußtwerdung dieser Unendlichkeit zu führen vermag, so steht auch die Rückenfigur bei Friedrich ganz im Dienst der Idee der Landschaft, ist nicht Individuum, sondern Sinnbild für die Entselbstung des Ichs in seiner restlosen Hingabe an die Idee der Landschaft. Auf eine eingehendere Deutung der Rückenfigur bei Friedrich darf hier verzichtet werden, da Willi Wolfradt und auch Hubert Schrade die Rolle, die ihr in der Friedrich'schen Landschaft zukommt, erschöpfend dargelegt haben[48]).

---

[45]) Abb. Wolfradt S. 133 und S. 34.

[46]) Vgl. Schrade S. 86 f.

[47]) Spannungen — Anschluß — Ableitung, alles elektrotechnische Ausdrücke, die die Ideenverbindung mit dem Begriff der Elektrizität nahelegen. Aber entspricht das „Ableiten" der „kosmischen Landschafts-Spannungen" nicht durchaus einem elektrischen Vorgang, bei dem die spitz zulaufenden Äste die Rolle der Blitzableiter übernehmen, die die Spannungselektrizität der Landschaft in den Kosmos überführen!

[48]) Vgl. Wolfradt a. a. O. Kapitel „Die Rückenfigur" S. 41 ff. und Schrade a. a. O. S. 81 f.

Es ist an dieser Stelle notwendig, einen Theoretiker und Zeitgenossen Friedrichs, Carl Ludwig Fernow, diesem gegenüberzustellen. Fernows Aufsatz *Über die Landschaftsmalerei* erschien zuerst im 11. und 12. Stück des Neuen Teutschen Merkur und wurde dann in den 2. Band seiner *Römischen Studien* aufgenommen, die 1806 in 3 Bänden erschienen. Mit diesem Aufsatz darf Fernow als der letzte der bedeutsamen Interpreten angesehen werden, die der klassischen Landschaft das Wort führen. Nicht nur zeitlich, sondern auch entwicklungsmäßig, da er den Geist des Klassizismus im Bereiche der Landschaft zur letzten Konsequenz einer theoretischen Konstruktion führt, in der das geistige Erbe eines Claude, Poussin, Dughet zum blutleeren, programmatischen Prinzip geworden ist.

Wie für Fernow als Klassizist der Mensch als „Ausdruck des höchsten geistigen Lebens" erscheint, so kann ihm die „leblose" Natur nicht Zielsetzung des künstlerischen Schaffens sein, sondern nur Materie, die erst durch die zentrale Kraft der Idee, durch die Zutat der „idealischen" Konzeption im Bild sich zum Kunstwerk erhebt. Im Zentrum seines Weltbildes steht der Mensch als Einzelwesen, dem die Natur sich unterordnet, Stoff ist, der erst belebt wird durch die befruchtende Idee. Gleich zu Anfang seines Aufsatzes kennzeichnet Fernow klar das Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Der Anblick der Natur „stimmt das Gemüt zur Einheit und Harmonie mit sich selbst . . . dieselbe Wirkung hat die idealische Darstellung landschaftlicher Naturszenen", eine Wirkung, die begründet ist eben in „dem Idealischen, das ihre Darstellungen über die Wirklichkeit erhebt und den Geist in eine dichterische Welt versetzt". Die Natur ist für Fernow weder eine Hagedorn'sche Welt der sanften Empfindungen noch ein romantisches Geheimnis, dessen Größe ihn erschauern machte. Er ist nicht eins mit ihr, sondern in ihr eins mit sich, — Individuum, das sich vor ihrem Anblick in seinem seelischen Gleichgewicht gesteigert fühlt.

Aufschlußreich ist Fernows Vergleich zwischen Landschaftsmalerei und Musik: „Wie die Musik allein Empfindungen erregt, jedoch erst durch Text oder Gebärdenspiel mit der bloßen Stimmung eine zusammenhängende Ideenreihe verbindet (was gewiß nicht im Sinne des Wackenroderschen Joseph Berglinger gesprochen ist!), so wird die Darstellung einer idealischen Naturszene ästhetisch interessanter, wenn sie, wie die wirkliche Natur, als ein Aufenthalt lebender Wesen erscheint, durch Menschen usw. belebt wird" und „Die Landschaft für sich allein ist als eine leere Szene zu betrachten, die aber für den Aufenthalt lebender Wesen und zum Schauplatz möglicher Begebenheiten eingerichtet ist. Von der Art lebender Wesen usw. hängt ihr besonderer poetischer Charakter ab, sowie die Bedeutung einer Musik durch den unterliegenden Text näher bestimmt wird, obgleich die Poesie des Tonkünst-

lers schon in seiner Komposition enthalten ist". Nicht die Landschaft selbst trägt den poetischen Charakter in sich, sondern erst in der Verbindung mit der Idee, durch die Staffierung der Szene, durch „den zufälligen Inhalt, den der dichtende Künstler seiner Landschaft gibt", gewinnt sie künstlerische, idealische Bedeutung. So erwächst das musikalische Thema, auf dem sich die Komposition aufbaut, nicht aus dem Erlebnis der Landschaft, sondern aus der Idee des Dichtermalers, dem die Landschaft adäquater Stoff ist, aus dem er die Komposition schafft. Nicht die Natur, sondern erst der künstlerische Wille, der sie zur idealen Landschaft erhebt, erhebt auch den Bildbeschauer „über die Wirklichkeit". Die reine Landschaft gibt nicht das Erlebnis, nur die Bereitschaft, dem Künstler in die Gefilde der idealen Landschaft zu folgen, „unseren Geist, und alle edleren Kräfte der Seele zu entfalten".

In einem Aufsatz *Über die Begeisterung des Künstlers* (Römische Studien, I, 268), in dem Fernow als echter Klassizist mit der ratio den Spuren der Begeisterung folgt, klärt er den Vorgang der idealen Landschaftskomposition. „Wenn ein Landschaftsmaler von Genie einen schönen Baum, eine interessante Partie, einen malerischen Effekt in der Natur, oder eine lebhafte Schilderung einer schönen Gegend in einem Dichter findet, die ihn lebhaft berührt und in eine produktive Stimmung versetzt, so wird auf eine, ihm selbst unbegreifliche Weise, durch ein plötzliches Erwachen vieler Ideen und Bilder, das Bild einer neuen idealischen Landschaft in ihm erzeugt."

So fern die Landschaftstheorie Fernows (die in Claude Lorrain das unübertreffliche Vorbild, in J. C. Reinhardt[49]), dem der Aufsatz gewidmet ist, den bedeutendsten zeitgenössischen Landschaftsmaler sieht) der Friedrich'schen Landschaft steht, so begegnen sich beide Anschauungen auffallend in einem sehr wichtigen Punkte: In dem Bestreben, die Realität der Landschaft zu überwinden durch die Durchdringung der Form mit der Idee. Wie Fernow hat sich auch Friedrich in seinen Miszellen „Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern" aufs schärfste gegen jede realistisch getreue Wiedergabe der Natur gewandt. „Nicht die geistige Erfassung eines Gegenstandes in der Landschaftsmalerei gilt jetzt mehr als Aufgabe, wenn auch mit dem ernsten Bestreben, treu und wahr die Natur nachzubilden, sondern die Forderung der Zeit ist treue Nachäffung der Körper, also Längen, Breiten und Höhen und Formen und Farben; denn damit hätte man auch schon den Geist erfaßt nach dieser Herren Meinung, denn eben darin könne sich ja nur der Geist aussprechen.

[49]) Es ist bezeichnend, daß Joseph Anton Koch ein herzlicher Verächter Fernows gewesen ist, ihn in einem Brief als „Bestie" bezeichnet.

Man nennt dies reine demütige, kindliche Hingebung und Aufopferung des eigenen Willens. Also nicht Wollen, sondern nur Malen soll der Maler!"[50])

Doch diese Gemeinsamkeit in der Ablehnung der „Wirklichkeit" als künstlerische Gegebenheit ist die Gemeinsamkeit einer Ebene, auf der sich zwei weltanschaulich diametral entgegengesetzte Willensrichtungen — der Klassizismus und die Romantik — notwendig treffen müssen. In beiden Fällen ein Ethos, das die Landschaft durch die Zutat des künstlerischen, „idealen" Moments zum Kunstwerk erhebt: Bei Fernow das Ethos des Klassizismus, der Begriff des „Schönen", der seinen vollendetsten Ausdruck in der Antike, im Menschen den „Ausdruck des höchsten geistigen Lebens in der vollkommensten Organisation" sieht. Bei Friedrich das Ethos des Unendlichkeitsbewußtseins, eines Christentums, dessen Gotterlebnis das Erlebnis des Unendlichen im Endlichen ist. Fernows klassizistische Gesinnung strebt danach, die „tote Natur" im Menschen zu verdichten, sie in dem Maße durch Bildbau und Staffage zu idealisieren, in dem sie dazu dienen vermag, „unseren Geist und alle edleren Kräfte der Seele" anzusprechen. Diese Auffassung von der Landschaftsmalerei aber bildet die Antithese zu der Friedrichs. Denn Friedrichs künstlerische Gesinnug läßt die Landschaft nicht im Menschen sich verdichten, sondern sein Wollen geht den umgekehrten Weg, auf dem sich der Mensch in der Landschaft als Symbol des Kosmos dezentriert, ja darüber hinaus zur Vernichtung des autonomen Bewußtseins strebt. Während Fernow der Landschaft im Bereich der Kunst nur insoweit Existenzberechtigung zugesteht, als sie, in idealisiertem Zustande, befähigt ist, das Ich zu bestätigen und in seinem Daseinsgefühl zu bestärken, sieht Friedrich ihren positiven Wert in ihrer lebensnegierenden Kraft, das Bewußtsein des Ichs durch das Bewußtsein der Irrationalität in der Landschaft zu zerstören. Gegenüber der unstatischen Kraft der Landschaft bei Friedrich ihre äußerste Verfestigung bei Fernow durch das alte Mengs'sche Kunstprinzip der Wahl, die, mit Fernows Worten, „von jeder Art des Ausdrucks das Zufällige sondert, und nur das Wesentliche, Bedeutende, Charakteristische darstellt"[51]). In Friedrichs Rückenfigur und in Fernows requisitenhafter Bildstaffage konzentrieren sich die welt-

[50]) Vgl. Bekenntnisse S. 175. Friedrichs Wendung gegen den frühen Biedermeier-Realismus entspricht durchaus Fernows Ablehnung jener „gemeinen" Naturwiedergabe, die er in der niederländischen Landschaftsmalerei sieht, deren „ungeschmackte, bloß auf das physische Bedürfnis beschränkte Wirklichkeit allem Poetischen widerstreitet". Deckt sich bei Beiden die Abneigung gegen das Prinzip der naturalistischen Wiedergabe, so zeigt sich doch der generationsbedingte Unterschied in der optischen Einstellung. Bei Friedrich wäre die Abneigung gegen die Holländer völlig unverständlich gewesen.

[51]) Fernow, Über den Bildhauer Canova, Römische Studien II, S. 46.

anschaulichen Gegensätze und finden ihren gleichnishaften Ausdruck.

★

Friedrichs Landschaft ist das starke Ausatmen des romantischen Geistes, die bedeutendste bildkünstlerische Leistung der Romantik. Doch sie ist nicht, wie zu begründen versucht wurde, die Erfüllung der frühromantischen Ideale, nicht die Erfüllung der Idee Runges von der Landschaft, deren Wesen und deren Schicksal zugleich der Kampf der formenfeindlichen Kräfte romantischen Welterlebens gegen den sittlichen Willen zur Symbolisierung durch die Form ist. Der Ausgang dieses Kampfes hätte bei Runge notwendig zur Resignation führen müssen. Denn die Idee der romantischen Form ist in Wirklichkeit ein kontemplatives, aufs höchste gesteigertes Daseinsgefühl, das erlebt, das aber eine Gestaltung zur festen Form als Erhebung in gültigen, beharrenden Zustand letzten Endes ablehnen muß. [52])

So erscheint das Austragen dieses Kampfes um die romantische Form innerhalb des Schaffens einer einzelnen Persönlichkeit, nämlich Runge, ebenso historisch bedingt wie Friedrichs Weg vom Tetschener Altar (als der nicht geglückten Fassung eines unendlichen Erlebens in endliche Form) zu jener Landschaft, deren Geist sich dem Unendlichen auf wahrhaft magische Weise öffnet: zur Landschaft der norddeutschen Ebene. [53])

In Friedrichs Werk — soviel Jenseitiges, Lebensverneinendes es enthält — finden die kosmischen Sehnsüchte der Frühromantik, die gedanklich kreisenden Unendlichkeitserlebnisse eines Runge wieder den Anschluß an die anschauliche Welt, an das Mögliche einer Formwerdung weltanschaulichen Erlebens, das in der Früh-

[52]) Donat a. a. O. S. 135 f.: „Die Absolutierung des Irrationalen ist ein Nirwana, das sich als Gestaltloses jeder Gestaltung entziehen muß. Und die Unerfüllbarkeit dieser aufgehobenen Kräfteverteilung, die ihr poetisches Symbol in der richtungslosen Sehnsucht als höchster, romantischer Gefühlsauslösung findet, bedingt die Uneinheitlichkeit und Zerfahrenheit ihrer dichterischen Verkünder, die . . . mit den nicht fortzuleugnenden Gegebenheiten paktieren müssen und ihr Wunschbild in einen mehr oder weniger geglückten Kompromiß verschließen. Der Erzromantiker, der das Grunderlebnis der Nacht schlechthin überzeugend darstellen könnte, ist eine Idee".

[53]) Den Unterschied zwischen Runge und Friedrich in der künstlerischen Gesinnung wie im Format der Persönlichkeit erhellt auch deutlich ein Vergleich ihrer schriftlichen Äußerungen. Während Runges Stil in seiner Einfalt und der elementaren Formungskraft seiner Sprache von biblischer Anmut ist, ist Friedrichs Sprache knapp, oft sarkastisch, niemals aber die geistige Kraft Runges zeugend. Runge geht vom Geistigen aus, bleibt im Bereich der Vision. Friedrich geht vom optischen Erfassen der Dinge und damit von der Form aus zu ihrer geistigen Durchdringung, bleibt im Bereich des Konkreten, ist sachlich in der Bildanalyse.

romantik in seiner Formennegierung bildkünstlerisch ein unmögliches Erleben gewesen war. [54])

Wie in Friedrichs Landschaftsmalerei die Romantik wieder den Anschluß an das existente Sein findet, so trägt seine Kunst auch schon den Keim einer neuen künstlerischen Welt-Anschauung in sich. Sie ist der Beginn der realistischen Landschaftsmalerei in Deutschland. Die Entwicklung nach Friedrich zeigt, wie in dem Moment, in dem die Intensität des reinen romantischen Fühlens nachließ, verflog, übrigblieb der Wesenskern der Friedrich'schen Landschaft, — ihr Realismus.

---

[54]) Wie das umfassende Genie Goethes die Größe und Tragik der Persönlichkeit Runges durchschaut hat, so erkannte er frühzeitig die formenfeindliche Gefahr der Frühromantik durch „das klosterbrudrisierende und sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen wirklichkeitsfordernden Calibanen". Vgl. auch Eberlein, Goethe u. d. b. K. d. Rom. S. 19.

II. Kapitel:

Die „Neun Briefe über Landschaftsmalerei“ des Carl Gustav Carus

Carl Gustav Carus wurde 1789 geboren, ist somit 15 Jahre jünger als Friedrich, 12 Jahre jünger als Runge. Die Erlebnissphäre, in die seine Generation hineinwächst, die Problematik, um die es ihr geht, ist eine andere, muß eine andere sein als die jener Generation, der die *Herzensergießungen* zum auslösenden Erlebnis wurden. Das, was an frühromantischem Geist im Kreis der Novalis, Wackenroder, Tieck, Fr. Schlegel, Runge und Friedrich ausgetragen und weltanschaulich erlebt wurde, vermag den um mehr als 10 Jahre später Geborenen nicht mehr geistig zu bannen. Als Carus heranwächst, erfüllt die Generation Runges ihre historische Aufgabe, schließt Friedrich 1809 mit dem Tetschener Altar schon den Kompromiß zwischen Geist und Form. Die Romantik als „Stil" ist innerhalb der bildenden Kunst ausgetragen, und die Keime des Neuen, die sie mit ihrem Auftreten bereits in sich trug, entfalten sich, werden zu einem neuen geistigen Aufgabenbereich, als Carus 1815 beginnt, seine „Neun Briefe über Landschaftsmalerei" niederzuschreiben.

Es wird die Aufgabe dieses Kapitels sein, zu untersuchen, welche geistigen und künstlerischen Anschauungen den „Briefen" zugrunde liegen, inwieweit sie Romantik als Weltanschauung in sich tragen, inwieweit sie sich von ihr entfernen. Auf jeden Fall aber schließt es die zeitliche Situation und die Generationsbedingtheit des Carus'schen Schaffens von vornherein aus, daß diese Briefe „das Programm der romantischen Landschaftsmalerei" enthalten, wie es ein oberflächliches Eingehen auf die Theorie Carus' immer wieder glauben machen will. Das darf aus dem bisher Gesagten bereits gefolgert werden.

Die *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*[55]), laut einer zeitgenössischen Kritik „für den Künstler voll Anregung und voll des trefflichsten Unterrichts gefunden", sind in den Jahren 1815 bis 1824 entstanden. Sie geben Carl Gustav Carus eine kunsttheoretische Bedeutung, die seinen bildkünstlerischen Leistungen überlegen ist. Gewiß gibt es Bilder von seiner Hand, die nicht nur in der Gesinnung, sondern auch in der Qualität Friedrich nahestehen. Doch eine Überschau über sein Gesamtwerk erscheint, und das wird im folgenden Kapitel näher zu belegen sein, als die Leistung eines sehr begabten Dilettanten, in dessen Bildern der Geist der Zeit als der Geist eines Stil-Übergangs, einer Vermengung heterogener Elemente sich auf eine Weise niederschlug, die in der künstlerischen Leistung der historischen Zwischenträgerstellung Carus

[55]) Der volle Titel heißt „Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815—1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung. Zum Beginn des Jahres 1831 herausgegeben von C. G. Carus. Leipzig 1831.

entspricht. Seine kunsttheoretischen Äußerungen dagegen sind uns eines der wichtigsten Dokumente, wenn nicht das wichtigste der nach Friedrich folgenden Generation, da aus ihnen sich ablesen läßt, wie die romantische Weltanschauung sich verfärbt und mit anderen Erlebniselementen durchsetzt wird, um allmählich in ein neues Verhältnis des Menschen zur Umwelt überzugleiten, in dem der Geist des 19. Jahrhunderts, der Geist der Wissenschaft den Sieg davonträgt.

Die Wissenschaft, die das Hypothetische ausschaltet, der Erkenntnis der lebendigen Struktur, den Erscheinungen in ihren errechenbaren logischen Zusammenhängen nachgeht, ist die Gegenkomponente jener echten romantischen Weltanschauung, der, nach Novalis, das Äußere ein in Geheimniszustand erhobenes Innere ist. Carl Gustav Carus ist von Haus aus Arzt und Naturforscher, und dieser Beruf wird ihm zu einer Eigenschaft, die bestimmend ist für seine ganze philosophische Weltanschauung. So ist es gewiß nicht von ungefähr, daß mit Carus ein Naturforscher zum wichtigsten Interpreten der nach-friedrichschen Landschaftsmalerei wird. In ihm begegnen sich die merkwürdigsten Polaritäten. Wenn die medizinische Wissenschaft eine Weltanschauung sein kann (und sie wird es im 19. Jahrhundert), so ist ein romantischer Mediziner schlechterdings ein contradictio in adjecto. Für den echten Romantiker, den Schellingianer, identifizieren sich die Erscheinungen mit dem Kosmos. Der Erkenntnisdrang macht halt vor den Dingen als unantastbare Synthese der geheimnisvollen kosmologischen Gewalten. Das Bewußtsein des „Geheimnis" im Sinne Novalis' ist nicht die Folge eines Ideenschlusses, sondern primäre gedankliche Voraussetzung, die bestimmend ist für das Verhältnis zur Umwelt. Das ist aber jeder naturwissenschaftlichen Anschauung geradezu konträr. Es widerspricht ihr ganz, die Dinge als synthetischen Ausdruck einer kosmisch-mystischen Kraft aufzufassen, die jede Möglichkeit einer Objektivierung ausschließen würde. Aus dieser Zwiespältigkeit zwischen einer Wissenschaft, die die Erscheinungen in ihrer isolierten Existenz zu deuten sucht und einer Anschauung, die gerade in dem ursächlichen kosmologischen Zusammenhang aller Dinge ihr wichtigstes Prinzip sieht, kommt Carus zu folgender bedeutsamer Lösung: „Für mich war nun, wie ich schon früher bemerkt habe, die Lehre von der unendlichen Vielgestaltigkeit und den rastlosen Umwandlungen des Organismus das, was mich besonders anzog, was mich zu eigenen Untersuchungen anhaltend drängte, und was mich auch die Beobachtungen anderer mit gespanntester Aufmerksamkeit verfolgen ließ. Ich darf in dieser Beziehung wohl sagen, daß ich angestrengt um das Material dieser Wissenschaft gekämpft habe, und daß ich bemüht war, überall das Konkrete fest ins Auge zu fassen, bevor ich mir erlaubte, zum Abstrakten mich zu wenden. Will doch die Natur durchaus zuerst in allen ihren Tiefen durch-

drungen sein, ehe sie dem allgemeinen höheren Überblicke sich darbietet, denn keine Lücken werden hier geduldet, und wie der reiche, selbstbewußte Geist überhaupt erst erschließen kann da, wo durch unbewußtes Walten zuvor eine wundervolle Organisation gereift ist, so dringt auch der höhere überschauende und vernehmende Geist der Wissenschaft erst dann mit eigentümlichen Rechte hervor, wenn durch tausendfältiges Mühen und Erfassen des Lernens die Gliederung sich entwickelt hat, in welcher dieser Geist zu walten und zu beharren wahrhaft vermag" (L. & D. II, 112)[56]).

Vor das vage, pantheistische Gefühl der Frühromantik setzt Carus die „Tiefe und Klarheit" des Geistes. Erst aus der Kenntnis der biologischen Struktur der Erscheinungen entsteht die vertiefte Erkenntnis ihrer Bedeutung. Das gilt auch für die Kunst. Und Carus hat gleich im ersten der Briefe eindeutig diese Einstellung betont. „So wie jede echte Naturforschung den Menschen nur an die Schwelle höherer Geheimnisse führen, mit einem desto heiligeren Schauer erfüllen muß, so erwarten wir das gleiche auch von einer offenen Erwägung der Kunst." (22)[57]). Auch bei Carus gibt es demnach den Begriff des „Geheimnis", der der Lebensrhythmus in der Unerforschlichkeit seiner Gesetze ist. Aber es ist ein anderes Geheimnis als das der Romantiker, der Schellingianer. Hans Kern[58]) hat darauf hingewiesen, daß der Grundbegriff des Carus'schen Denkens der Begriff der „Idee" ist. Diese Idee aber ist nichts anderes als der Geheimniskern aller Dinge. Carus statuiert, wie Goethe, eine Art Urphänomen, das allen Erscheinungen zugrundeliegt. Das wissenschaftliche Umfassen der Dinge im Bereich ihrer Existenz, die Kenntnis ihrer Ausweitung führt Carus hin zur Erkenntnis des Urphänomens als der „Idee", der motorischen Lebenskraft, die die Struktur der Erscheinungen bedingt, die jedoch in ihrem eigentlichen Wesen selbst nicht zu erfassen ist. „Wenn wir daher auf den Grund gehen und nur vollständig deutlich zu machen suchen, was es eigentlich sei, das uns in Betrachtung und Verfolgung eines zu höherer und reinerer Entwicklung gekommenen Lebens mit so eigenem und festhaltendem Interesse heranzieht, so werden wir zuletzt eingestehen müssen, es sei hauptsächlich das Wahrnehmen, oder doch deutlichere Ahnen jenes göttlichen Prinzips, jenes merkwürdigen, mit so tiefer Weisheit Schritt für Schritt vorbereitenden und leitenden unbewußten Wirkens, in dessen Folge dieses Leben nun gerade eine solche und keine andere Gestalt annehmen mußte" (L. u. D. I, X). Damit steht Carus deutlich zwischen einer rein romantischen und einer

[56]) „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten", erschienen in 4 Bänden, Leipzig 1865/66.

[57]) Die Angabe der Seitenzahlen erfolgt hier nach der von Kurt Gerstenberg besorgten und mit einem Nachwort versehenen Neuausgabe.

[58]) Hans Kern, die Philosophie des Carl Gustav Carus, Diss. Berlin 1926.

rein wissenschaftlichen Anschauung. Er geht über den Bezirk der exakten Wissenschaft hinaus, indem er über oder hinter der biologischen Existenz die Existenz der irrationalen göttlichen Triebkraft bejaht. Er entfernt sich von der rein romantischen Anschauung, indem er dem gefühlsmäßigen das verstandesmäßige Erfassen zugesellt, das die „Hieroglyphe" der Erscheinungen völlig unromantisch zu analysieren vermag — bis auf jene Tiefe, wo es auf die Idee als die Erkenntnis einer göttlichen unfaßbaren Gesetzmäßigkeit stößt, die dann allerdings eine Erlebnismöglichkeit des Unendlichen auslösen kann.

Diese Einstellung zur Umwelt schließt die Grundbegriffe seiner ganzen Kunstanschauung in sich. Die Beziehung der drei Künste Poesie, Musik, Architektur zu den drei Naturreichen, den drei Grundformen des Denkens, der dreigeteilten inneren Organisation, welche Physiologen in Menschen finden, den drei Grundfarben und den drei Grundtönen ergibt eine geistige Tiefe, die wir nur ahnen können, ohne sie je zu ergründen. Im Bewußtsein dieser ungeahnten Tiefe, die der Kenntnis jener Beziehungen entspringt, ist es Carus, „als stünde ich am jähen Abhange eines Berges und brauste neben mir ein gewaltiger Strom zur Tiefe hinab; immer neue, immer neue Wellen drängen sich herzu, und alle stürzen ins Bodenlose hinunter, und doch bleibt der Fluß voll, und der Fels steht nicht minder fest, auf dem ich trete" (25). Dieses Erleben, das dem Bewußtsein der unendlichen und ungeahnten Tiefe aller höheren Lebenszusammenhänge entströmt, mag einer romantischen Grundhaltung entsprechen, romantisch im Sinne Friedrichs ist es nicht. Denn ihm fehlt die letzte große Konsequenz, die ein echt romantisches Anschauen fordert, — die Konsequenz zur Vernichtung des Ichs. Carus ist durchdrungen von dem Erlebnis des Ungeahnten, aber er gibt sich ihm nicht hin, indem er sich aufgibt, sondern der „Fels steht nicht minder fest", der ihm die Existenz des Ichs sichert, der Fels des Wissens um die äußere Gesetzmäßigkeit der Dinge. Das ist die Bejahung der gefühlsichernden und gefühlbannenden Form. Friedrich suchte sie aus der Gestaltung heraus in ihrem dem Vernichtungswillen sich entgegenstemmenden Wesen zu überwinden. Carus betont ihre Existenz und findet in ihr die starke Sicherung gegenüber dem Bewußtsein der grundlosen Tiefe. Er vermag sich nicht, wie Runge es tat, und wie Friedrich es in der Gestaltung der Rückenfigur gleichnishaft darstellte, ihrer Abgründigkeit hinzugeben, sondern ihr Anblick ist ihm vielmehr Prüfung und Wiedergeburt eines fest verankerten Seins, „vergleichbar einem durch Eintauchen in den stygischen Strom unverwundbar gewordenen Achilles". Allerdings geht Carus in seinen Briefen einmal über die Grenzen seines Weltverhältnisses hinaus, da er, überwältigt vom Anblick landschaftlicher Herrlichkeit, in die Worte ausbricht: „Du selbst verlierst Dich im unbegrenzten Raume, Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Rei-

nigung, Dein Ich verschwindet, Du bist nichts, Gott ist alles" (36). Aber ihm muß dieses ekstatische sich Verlieren selbst nicht ganz geheuer vorgekommen sein, denn schon im nächsten Brief gibt er eine Einschränkung. „Denn ein solches Untergehen ist kein Verlieren, es ist nur ein Gewinnen, und indem, was sonst nur geistig erschaut wird, hier beinahe dem körperlichen Auge erreichbar ist, nämlich Überzeugung der Einheit in der Unendlichkeit des Alls, so wird zugleich unser eigentlicher Standpunkt, unser Verhältnis zur Natur immer reiner aufgefaßt werden müssen" (44).

Solange „Gefühl und Empfindung" das allein Entscheidende waren (daß sie es nicht mehr sind, betont Carus gleich zu Anfang des I. Briefes S. 19), war die vorbehaltslose Hingabe an das All zugleich eine Entselbstung, da das Ich der Überwältigung durch das Gefühl keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. Anders bei Carus, dem das Erlebnis des „körperlichen Auges" nicht zu urplötzlicher Erschütterung wird, sondern zur Bestätigung, „Überzeugung" dessen, was vorher bereits geistig erkannt und besiegelt worden war.

Physiologisches und psychisches Erleben bedingen bei Carus einander wechselseitig. Die geistige Sicherung des Ichs vor der gefühlsmäßigen Überwältigung ist die „Kenntnis", aus der die „Erkenntnis" des göttlichen Prinzips erwächst. Wie die Erkenntnis aus dem Wissen um die biologische Beschaffenheit der Dinge erwächst, so ist anderseits wieder diese Beschaffenheit eine Folge des göttlichen Prinzips, das mit einer nicht deutbaren Konsequenz die Gesetzmäßigkeit aller Struktur entwickelt. Dieses Wissen und Erfühlen des göttlichen Prinzips zugleich bestimmt die Einstellung zur Landschaft und zur Landschaftsmalerei. Wenn die Kenntnis der biologischen Gesetzmäßigkeiten die Erkenntnis der göttlichen Gesetzmäßigkeit einschließt, so wird nicht nur die Autonomie der Landschaft vorausgesetzt, sondern auch die Autonomie des Einzelnen, das in seiner Gesamtheit die Landschaft bildet. Das steht dem frühromantischen Vernichtungswillen der Einzelexistenz ebenso entgegen wie dem Willen zur symbolischen Form als Trägerin der Unendlichkeitsidee. Demnach muß die Einzelform in ihrer antiromantischen isolierten Existenz in den Bereich der Kunstanschauung einbezogen werden. Diesen Schluß bestätigt Carus im II. Brief, der insbesondere dem Verhältnis des Menschen zur Kunst gilt. Für Carus gibt es eine zwiefache Wirkung des Kunstwerks, „einmal durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes, dessen Eigentümlichkeit auch im Bilde auf eine ähnliche Weise wie in der Natur uns affizieren wird, ein anderes Mal, inwiefern das Kunstwerk eine Schöpfung des Menschengeistes ist, welcher durch ein wahrhaftes Erscheinen seiner Gedanken (ungefähr wie in höherem Sinn die Welt Erscheinung göttlicher Gedanken zu nennen ist) den verwandten Geist über das Gemeine erhebt" (33).

Fraglos schließt diese Kunstanschauung die Idee einer romantischen Landschaft, wie sie noch im Werke Friedrichs wach ist, vollkommen aus. Die „Affizierung" durch die realen Eigenschaften eines im Kunstwerk nachgebildeten Gegenstandes ist Realismus. Ebenso verliert auch das Kunstwerk seine Hieroglyphen-Bedeutung im christlich-romantischen Sinn. Denn sein Anblick wird Bewußtsein gesteigerter Ich-Existenz, da es Formwerdung menschlicher Gedanken ist, wie die Natur Formwerdung göttlicher Gedanken ist. Das schließt nach Carus aber eine gewisse religiöse mittelbare Wirkung des Kunstwerks nicht aus, da es die Urkraft und Seele der Welt, welche schwache menschliche Einsicht nicht im ganzen zu fassen vermag, uns in einem Teilchen, das ist im Menschengeist, näher rückt und erkennen lehrt (32). Es ist ein Pantheismus, der die Immanenz göttlicher Urkraft zu denken imstande ist, ohne sie, wie die Frühromantik in Runge es wollte, sich in der Natur auch anschaulich, primär, zu vergegenwärtigen. Die Naturanschauung verbleibt neutral, realistisch in diesem Sinne. Das Bewußtsein der göttlichen Immanenz tritt erst dann in Aktion, wenn in der Leistung des Menschengeistes gleichnishaft die dahinter stehende Urkraft spürbar wird. So muß Carus fordern, daß das Kunstwerk der Natur nicht zu nahe tritt, da die Natur in ihrer neutralen Existenz ja das nur denkbare Bewußtsein der „Seele der Welt" (Schelling!) nicht auszulösen vermag. Das Kunstwerk muß sich über die Natur erheben, „damit das Erschaffen dieses Werkes durch den Geist des Menschen nicht vergessen, die Beziehung auf den Menschen nicht verloren werde" (32). Ein Distanzieren der Kunst von der Realität der Natur, das in den späteren Briefen in der „Wahrheits"-Forderung wesentlich abgeschwächt wird und nur noch in der Forderung des Stils auf ähnliche Weise wiederkehrt.

Wir denken an Runges programmatische Worte, daß „die Gestalten außer uns nichts sind". Auch für Runge ist in der Kunst die Beziehung auf den Menschen Notwendigkeit, nur über den Menschen in seinem „göttlichen Ursprung" geht die Beseelung der an sich unbeseelten Natur. Doch diese Auffassung unterscheidet sich prinzipiell von der Carus'. Runge will den menschlichen Geist als „Gleichnis Gottes" in die Natur projizieren mit dem Ziele der symbolischen Formwerdung. Denn der Prozeß der künstlerischen Verlebendigung der Natur kann nur mittelbar über den Menschen geschehen, „wenn er seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her aufdringt". Für Carus stellt die Forderung der Beziehung auf den Menschen nur insofern eine unmittelbare Beziehung zwischen Mensch und Natur innerhalb des künstlerischen Formungsprozesses dar, als jede künstlerische Gestaltung eine geistige Durchdringung der existenten Form ist, das Moment des Künstlerischen in der Wiedergabe der Natur die Hand des Künstlers, die Beziehung auf den Menschen spürbar werden läßt. Wenn Carus

auf diese Weise in der Kunst die Vermittlerin der Religion sieht, als die Sichtbarwerdung der Urkraft im Menschengeist, so spricht hier nicht das aktive Ethos des romantischen Christentums, sondern ein passives religiöses Ethos, das pantheistisch gedacht ist, aber nicht aus dem Kunstwerk heraus wirksam zu werden vermag. Carus' gedachtes religiöses Empfinden angesichts seines Kunstwerkideals kann als ein romantisches Rudiment angesehen werden, das nicht bedingt ist durch die Kunstanschauung, sondern durch die geistige Haltung der Zeit.

Die „Religion" Carus', die Art seines Gottesbegriffes führt im III. Brief zu sehr wesentlichen künstlerischen Konsequenzen. „Allem, was wir empfinden und denken, allem was ist und was wir sind, liegt eine ewige, höchste, unendliche Einheit zugrunde" (41). Diese Einheit, die wir mit dem Wort „Gott" bezeichnen, offenbart sich „in Vernunft und Natur, als Inneres und Äußeres", und da wir selbst nur „als ein Ganzes, welches Natur und Vernunft in sich trägt", fühlen, fühlen wir uns auch als ein „Göttliches". Nun kann sich das Göttliche auf zwiefache Weise in uns äußern. Es kann Ziel und kann Ausgangspunkt einer schöpferischen Tätigkeit sein. Das Göttliche als Ziel ist die Rückführung des Mannigfaltigen und Unendlichen in Natur und Vernunft zu ursprünglicher, göttlicher Einheit, ist Erkennen, — Wissenschaft. Ist das Göttliche Ausgangspunkt einer schöpferischen Tätigkeit, so wird das Ich produktiv, „stellt die innere Einheit durch äußere Mannigfaltigkeit sich dar". Daraus ergibt sich das Können, — die Kunst. „In der Wissenschaft fühlt der Mensch sich in Gott, in der Kunst fühlt er Gott in sich" (43). Demnach ist das Erhabene die Wissenschaft, — Gott als Zielsetzung, Überwindung des Ichs, „da sie den Leib tötet, damit der Geist lebe". Aber auch die Wissenschaft kann produktiv, bildend sein, da sie ein „wissenschaftliches Lehrgebäude" schafft, also den Bereich des Künstlerischen mit einbezieht. Kunst und Wissenschaft greifen demnach ineinander, ihre Bereiche sind zwar verstandesmäßig geschieden, bilden aber in Wirklichkeit ein Ganzes, wie ja auch der Mensch als agens ein Ganzes darstellt. „Die Darstellung der Wissenschaft kann daher nie ohne Kunst (ohne kunstmäßige Ordnung der Gedanken und Worte) gelingen, und die Erzeugung des Kunstwerks hinwiederum wird ohne Wissenschaft (das Können ohne Kenntnis) unmöglich bleiben" (44).

Die enge Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft, wie Carus sie sieht, ist die Konsequenz einer Gedankenreihe, die gewiß romantisch weltanschaulich bedingt ist. Die Wissenschaft Carus' meint nicht nur exakte Auseinandersetzung mit den rational faßbaren Gesetzmäßigkeiten der Erscheinungen, legt nicht, mit den Worten Kerns, eine Tangente an das Rund der Wirklichkeit, sondern stellt sich auf den Boden der Schelling'schen Anschauung von der Existenz der Welt-Seele, indem sie an die Stelle der tangen-

tialen wissenschaftlichen Richtung den Vorstoß der Wissenschaft zum Wesenskern der Erscheinungen setzt, bis zu jener inneren Grenze, hinter der die wissenschaftlich nicht faßbare Urkraft des Göttlichen steht. Dieses Bewußtsein der göttlichen Urkraft, fraglos bei Carus ein n o c h romantisches Bewußtsein, gibt der Wissenschaft die höhere Aufgabe, die Erkenntnisse zurückzuführen zu „ursprünglicher göttlicher Einheit". Das heißt also, daß das Bewußtsein des Irrationalen maßgebend ist für die Richtung der rationalen Betätigung zum Ziel, „sich in Gott zu fühlen", — Gedankengänge, die zu einer Verwicklung von Widersprüchen führen müssen. Jedes wissenschaftliche „Erkennen" an sich durchbricht schon die geheiligten Grenzen der romantischen Anschauung von der hieroglyphenhaften Bedeutung der Erscheinungen, der Grundanschauung der echten Romantik. Carus sieht in der Wissenschaft die Aufgabe, sich durch sie in Gott zu fühlen, — romantische Forderung am untauglichen Objekt. Soll die Wissenschaft als Erkenntnis das Bewußtsein des Göttlichen bedingen, so ist sie ihres eigentlichen Wesens enthoben. Bleibt sie aber exakte Wissenschaft, so entzieht sie sich der romantischen Weltanschauung. Carus' These „in der Wissenschaft fühlt der Mensch sich in Gott" ist Pseudo-Romantik, da sie eine Verbindung zwischen Rationalität und Irrationalität herzustellen sucht, die die Folge der geistigen Situation Carus' ist. Weltanschaulich noch in der Romantik verwurzelt, folgt er der Tendenz der Zeit zum Realismus, eine Tendenz, die in seiner Persönlichkeit, als Arzt und Naturforscher, der Kunst treibt, geradezu gleichnishaft ihren Prototyp findet. Wir werden sehen, wie in den letzten, nach den zwanziger Jahren entstandenen Briefen, in seiner weltanschaulichen Entwicklung das wissenschaftliche Element dem Zuge der Zeit folgend die Oberhand gewinnt, um das Romantische in Carus fast ganz in den Hintergrund zu drängen.

Carus' These, daß die Erzeugung des Kunstwerkes ohne Wissenschaft unmöglich ist, muß aus dem bisher Gesagten notwendige Folgerung sein. Die bewußte Einbeziehung der ratio in eine Kunstanschauung, die von romantischen Elementen durchsetzt ist, muß zu Verkrampfungen einer künstlerisch-intuitiven Betätigung führen, die den Begriff des Göttlichen im Endlichen durch die Zwischenschaltung der ratio nur mittelbar zu erleben vermag. Das wird unschwer mit Werken Carus' und der ihm zuzugesellenden Künstler im folgenden Kapitel zu belegen sein.

Carus unterscheidet die Art landschaftlicher Darstellungen „nach ihrer Wahrheit, nach ihrem Sinne und nach ihrem Gegenstande" (45). Die Wahrheit der Darstellung wird erreicht, wenn das Kunstwerk „aus den Räumen einer bloß willkürlichen Gestaltung zur Wirklichkeit, in welcher alle bildende Kunst sich bewegen soll, gebracht" ist. Diese Wahrheitsforderung erfüllt das realistische Kunstwerk, seine illusionistiche Fähigkeit, einen gemalten

Ausschnitt „des unerschöpflichen Reichtums landschaftlicher Natur gut und treu nachgebildet" als real empfinden zu lassen. Wie anders aber kann man „die farbigen Striche des Pinsels" als vorgetäuschte Realität empfinden als durch Naturkenntnis und Einbildungskraft! Erst das Wissen, die Tätigkeit der ratio gibt uns die Möglichkeit, uns „hinschauend immer mehr in jene Gegend versetzt zu fühlen". Erst dank der ratio löst sich das Erlebnis der Natur angesichts eines gemalten Bildes aus, daß man das „ewig waltende Leben der Schöpfung" empfindet. Doch die Wahrheit allein ist nicht hinreichend, eine Landschaftsdarstellung zum Kunstwerk zu erheben. Carus vergleicht eine nur wahre Naturwiedergabe mit dem Spiegelbild einer Landschaft, das nur als ein einzelner Ton aus einer unermeßlichen Harmonie aufzufassen ist, „welcher, indem er eben immer mehr und mehr hinzufordert, die volle innere Beruhigung nie gewährt". Ein solches Landschafts-Spiegelbild vermag aber niemals das Kunstwerk als ein Ganzes zu geben, „als eine kleine Welt (einen Mikrokosmos) für sich und in sich" (47).

Als Drittes ergibt sich für Carus die Notwendigkeit, die Darstellung auch als Werk des Menschengeistes empfinden zu können, daß es „ein in sich selbst entwickeltes und beschlossenes, gleichsam organisches Ganze sei", da es aus der Einheit des Menschengeistes hervorgegangen ist. Es muß den „Zustand der Seele" wiedergeben, unter dem es entstanden ist. Das aber kann nur geschehen durch die Wahl des Gegenstandes, „indem die landschaftliche Natur von einer gewissen jener inneren Stimmung gleichnamigen Seite aufgegriffen und dargestellt wird" (48 f.) Danach ist also die „Hauptaufgabe" der Landschaftsmalerei für Carus: „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit)".

Carus umreißt mit diesen Forderungen das Wesen einer Kunst, die mit der Kunst Caspar David Friedrichs kaum noch etwas gemein hat. Das romantische Erlebnis, sich, nach Carus, hineingezogen zu wissen „in den heiligen Kreis des geheimnisvollen Naturlebens", wird nicht mehr, wie bei Friedrich, durch das Wesen der dargestellten Landschaft ausgelöst, sondern ist bei Carus ein gedachtes Erlebnis, das außerhalb der unmittelbaren Beziehung zwischen Kunstwerk und Beschauer steht. Allein schon der Gedanke von dem „Mikrokosmos" eines Kunstwerkes darf als zutiefst unromantisch bezeichnet werden, während gerade die Eigenschaft, die Carus im Wesen des spiegelbildhaften Kunstwerkes ablehnt (ein einzelner Ton aus einer unermeßlichen Harmonie) das wahrhaft Romantische vom Geiste Caspar David Friedrichs ist.

Bei der Analyse von Bildern Friedrichs wurde versucht darzulegen, wie gerade die Bildtektonik eine Rhythmisierung der gemalten Landschaft erzeugt, die sie als den Teil einer Ganzheit empfinden läßt, einen Ausschnitt der Natur, der sich unsichtbar

über den Rahmen hinaus unendlich fortsetzt (Mönch am Meer!). Wenn bei Friedrich die endliche Form gleichnishaft durch die Geöffnetheit der Komposition überwunden werden soll, um das Unendlichkeitsbewußtsein unmittelbar durch die Darstellung zu geben, so bedeutet die Geschlossenheit des Bildganzen als Mikrokosmos, als „eine kleine Welt für sich und in sich" den Ausschluß der Unendlichkeit als romantischen Begriff. Der Begriff des mikrokosmischen Kunstwerks entspricht dem Stilbegriff des Realismus, wie er etwa, aus der Zeit Carus', in den Werken eines Waldmüller, August Heinrich, Ernst Fries usw. zu finden ist.

Die Idee der Gegenstandswahl als Entsprechung der Gemütszustände muß als eine — gewiß nicht bewußte! — pseudoromantische Verlegenheitslösung angesehen werden, die sich aus der intellektuellen romantischen Erlebnisfähigkeit Carus' erklären läßt. Die Entsprechung zwischen Natur- und Gemütszuständen ist gewiß romantisch gedacht, da sie den einheitlichen Rhythmus der Welt-Seele, die gleichermaßen durch Mensch und Natur pulst, voraussetzt. Das Moment des Tragischen in der Natur bei Friedrich löst den romantischen Willen zur Entselbstung aus. Bei Carus bedeutet jedoch die „Entsprechung" nicht, wie bei Friedrich, eine Aktion im Sinne einer Gefühlsauslösung, sondern ist neutral gleichnishaft im Sinne eines sich Wiederfindens in der Natur. Die Tatsache aber, daß die Gefühlssituation des Künstlers als primär vorausgesetzt wird, so daß erst von hier aus zur „schicklichen Wahl des Gegenstandes" geschritten wird, darf als entschieden verwandter dem 18. Jahrhundert denn der Romantik angesehen werden. Schon der Begriff der „W a h l", den Carus anwendet, und der bereits bei der Darlegung der Fernow'schen Theorie zitiert wurde (vgl. Seite 37), führt darauf hin. Er findet sich immer wieder bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts, bei Mengs, Hagedorn, Geßner, Sulzer usw. Wie dieses Wahl-Prinzip sich im Klassizismus ausprägte, lassen sich der Carus'schen Wahrheits-Forderung wie der Forderung der „E n t s p r e c h u n g" ähnliche Forderungen des 18. Jahrhunderts zur Seite stellen.

Der, nach Wilhelm Waetzoldt[59]), „alles verstehende und alles verzeihende" C h r i s t i a n L u d w i g v o n H a g e d o r n schreibt in seinen *Betrachtungen über die Mahlerey* (Leipzig 1762): „Die Überredung der Erfindung geht bis zur Täuschung des Auges. Der Beobachter vergißt jetzt des Künstlers und aller Kunstgriffe. Er unterhält sich nur mit den vorgestellten Gegenständen. Die damit verbundene Rührung ist das höchste Ziel dieser angenehmen Kunst. Sie redet alsdann der Seele" (149). J o h a n n G e o r g S u l z e r *(Allgemeine Theorie der schönen Künste* Leipzig 1793, 2. Auflage) schreibt unter dem Titel Landschaft: „In Zeichnung und Farbe muß alles so natürlich sein, daß das Auge völlig ge-

[59]) Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1921, S. 94.

täuscht wird, und nicht eine gemalte, sondern wirkliche Landschaft zu sehen glaubt." „Wie man in der menschlichen Bildung nicht bloß tote Formen verschiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaß geordnet, siehet, sondern innere Kräfte, eine nach Grundsätzen handelnde und von verschiedenen Neigungen belebte Seele empfindet: so muß man auch in der Landschaft mehr als bloßen Stoff sehen." „Wer fühlet nicht in diesen Szenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regiert? Ohne Zweifel hat der unterrichtete Mensch die ersten Begriffe der Gottheit aus solchen Szenen geschöpft." Basilius von Ramdohr, der Rechnungsrat aus Hoya und eifrigste Gegner Friedrichs, meint in seiner ebenso akademischen wie geschwätzigen Abhandlung *Claris oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten* (Leipzig 1793), daß der Landschaftsmaler nicht zuviel auf die sittlich schönen Affekte, welche die ländliche Natur in der Wirklichkeit einflößt, rechnen dürfe: „Jene Empfindungen von Dankbarkeit und Ehrfurcht gegen den Schöpfer, jene Ruhe, jene Gleichgültigkeit gegen ehrgeizige und eigennützige Wünsche, welche der Genuß der Natur mit sich führt, ach!, die kann die flache gefärbte Tafel nur sehr mittelbar erwecken! Für denjenigen, der sich ganz in die dargestellte Gegend hineinversetzt, für denjenigen, der sie vorher gefühlt hat, mag diese Wirkung vorhanden sein; aber solche Kräfte der Einbildungskraft und solche Erinnerungen sind viel zu selten, um auf sie zu rechnen" (124). Deshalb geht der Landschaftsmaler „unstreitig am sichersten, wenn er so wie seine Brüder, die Meister in den übrigen Arten seiner Kunst, auf die Einbildungskraft und die Sympathie der Beschauer seiner Werke wenig rechnet, und hauptsächlich darauf los arbeitet, ihren Scharfsinn durch Wahrheit zu spannen und zu befriedigen" (130).

Diese wenigen Beispiele, die sich um andere vermehren lassen, sollen zeigen, wie mit dem Abflauen des romantisch-weltanschaulichen Einflusses auf die Kunsttheorie geistige Momente wieder auftreten, die dem 18. Jahrhundert gewiß nicht fremd waren, und die nun auf eine neue Weise und unter neuen Tendenzen wieder wirksam werden. Wie durch das 18. Jahrhundert hindurch der Realismus in praxi neben der klassizistischen Systematik einherging, so ist auch die Malerei der Zeit realistischen Einflüssen unterlegen, griff vor allem den Realismus des 17. Jahrhunderts, der für die holländische Malerei bestimmend war, wieder auf. Fernow steht mit seiner Verachtung der Niederländer ziemlich vereinzelt da, und den wendigen Hagedorn hindert seine Hochschätzung vor Mengs nicht, die Holländer als die besten Beispiele einer vorbildlichen Landschaftsmalerei zu nennen, wie ja auch Carus neben Claude und Poussin auch Ruysdael und Waterloo schätzte.

In dem Moment, wo die Landschaftsmalerei einer prinzipiellen theoretischen Auseinandersetzung für würdig befunden wird, die

künstlerische Wiedergabe der Natur an sich auch künstlerische Existenzberechtigung gewinnt, muß die systematische klassizistische Kunstanschauung Konzessionen machen. Nach Wilhelm Pinder ist der Begriff einer „klassizistischen Landschaft„ ein „contradictio in adjecto"[60]). Der Widerspruch kann bis zu einem gewissen Grade überbrückt werden, wenn, wie Fernow es fordert und Koch und Reinhart es tun, die Natur ihrer Realität durch die „Wahl" enthoben und in der heroischen Landschaft zur Bühne eines von Menschenstaffage bestimmten Geschehens wird. Das Verhältnis des Menschen zur Natur ist rationalisiert. Die Landschaft ist ein objektives Gegenüber, das die autonome Existenz des Ichs nicht im geringsten anzutasten vermag. Wenn bei Hagedorn die naturalistische Wiedergabe der Natur, die Täuschung des Auges zur Rührung führen kann, so ist das eine sentimentale Gefühlskoketterie, die Rokoko ist, und auch die scheinbar romantische Schilderung eines Fischers auf einem Bilde des von Uden, der „gleichsam den Beobacher zum Mitgenossen seiner Einsamkeit" annimmt, vermag darüber nicht hinwegzutäuschen. Doch die Landschaftsmalerei, wie Hagedorn, Sulzer, Ramdohr und auch Geßner sie darstellen, ist nicht klassizistisch, sondern durchaus realistisch. Der Realismus ist bei Hagedorn mit spätbarocken Elementen durchsetzt (es ist bezeichnend, daß er seinen Freund Ditriecy als Landschaftsmaler sehr lobt). Sulzers Forderung nach Täuschung des Auges durch die Landschaft entspricht dem Realismus als Form, wie Sulzer ja auch als einer der ersten das Zeichnen vor der Natur seinen Kunstbetrachtungen einbezieht. Wie Sulzer das Bewußtsein des Göttlichen in der Landschaft selbst anerkennt, ohne aber dieses Bewußtsein angesichts der künstlerischen Wiedergabe zu finden, so kann bei Ramdohr die Ehrfurcht vor dem Schöpfer durch die gefärbte Tafel ebenfalls nur mittelbar geweckt werden.

Gewiß ist das Verhältnis zur Natur bei Carus ein anderes als das des Realismus des 18. Jahrhunderts. Carus hat nicht die Objektivität einer ausschließlich rationalen Distanz zur Landschaft, wie sie das 18. Jahrhundert hatte. Die Natur ist hier nicht mehr nur ein Gegenüber, sondern zwischen ihr und dem Menschen steht der Kontakt der Carus'schen Gefühls-Entsprechung. Anderseits ist dieses vertraute und geläuterte Verhältnis zur Natur bei Carus schon wieder „Distanz", wenn man es von dem Standpunkt der Friedrich'schen Romantik aus betrachtet. Denn während dort das Ich eingeht in die Ganzheit der Natur als Kosmos, so steht bei Carus die Ganzheit des Menschen der Ganzheit der Natur gegenüber, n o c h gemäß einer „Entsprechung", die als ein Erbe der Romantik angesehen werden darf.

[60]) Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, 2. Auflage, Bln. 1928, S. 63.

Dem III. Brief sind drei kleine Aufsätze angeschlossen, von denen der erste *Von dem Entsprechen zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen* heißt. Carus unterscheidet zwischen Vorstellung und Empfindung, die sich zueinander verhalten wie Form zum Stoff, wie Sprache zur Musik, wie Individuelles zur Totalität. Das Letztere als Richtung auf das Unendliche ist eben deshalb ein Unbegrenztes (daher die Tiefe, das Unaussprechliche der Empfindung), das Erstere als Richtung auf das Endliche ist ein Begrenztes (daher die mögliche Schärfe und Klarheit in der Vorstellung). Empfindung und Vorstellung sind also die Elemente, in welchen all unser geistiges Leben sich regt (50 f.). Doch das Unendlichkeitsbewußtsein ist nicht mehr bestimmender Faktor im Weltverhältnis, wie es in der reinen Romanik, wie es bei Runge und Friedrich der Fall war, die Empfindung ist nicht mehr rhythmisch einbezogen in ein Kreisen des Alls, sondern ist statisch, „Stimmung des Gefühls, Gemütsstimmung", wie es Carus in einer Anmerkung bezeichnet. Wie der Mensch „für sich als Einheit erscheint", so vermag die Intensität einer auf das Unendliche als „Totalität" gerichteten Empfindung nicht mehr die „Individualität" der menschlichen Existenz als eine für sich bestehende Ganzheit zu erschüttern, „so wie der Mensch weder als Individuum allein, noch als Mensch ohne Individualität zu leben vermag; jedoch vorherrschen kann bald das eine, bald das andere, bestimmen können bald die Vorstellungen die Empfindung, bald die Empfindungen die Reihe von Vorstellungen" (51). Damit rationalisiert Carus den Unendlichkeitsbegriff. Er räumt ihm in seiner Naturanschauung eine gewissen Stellung ein; doch das Unendlichkeitsbewußtsein ist nicht bestimmender Faktor seines Weltverhälnisses, da er ihm als Totalität das Gegen- und Gleichgewicht der Individualität des Ichs gegenüberstellt. Sein Unendlichkeits-Fühlen ist in Wahrheit ein Unendlichkeits-Wissen, dem er nicht subjektiv unterliegt (wie Friedrich), sondern objektiv gegenübersteht. So kann er, wieder über die Romantik hinausgehend, die Welt als Vorstellung auffassen, „indem sie auf unser Bewußtsein bezogen" wird. Die daraus entstehende Beziehung des Ichs zur Außenwelt muß im Ich selbst eine Empfindung anregen, welche der Stimmung im Naturleben entspricht, oder dem Gefühle, „aus welchem, als aus einer inneren Einheit, die Vorstellung und dann die wirkliche Gestaltung des Kunstwerks hervorging" (52).

Wie die Wandlungen der Landschaft nichts anderes sind als Formen des Naturlebens, so sind die Stimmungen nichts anderes als Lebenszustände, Stadien des Naturlebens. Das Leben selbst in seinem Wesen ist unendlich, nur seine Formen sind stetigen Veränderungen unterworfen. Carus konstatiert vier Stadien der individuellen Lebensform: Entwicklung, vollendete Darstellung, Verwelkung und völlige Zerstörung, ferner Zwischenstadien, in denen „die vollendete Kraft im Kampfe mit der eindringenden Zerstö-

rung erscheint". Diesen vier Stadien entsprechen die Jahres- und Tageszeiten. Aber auch die Gemütsstimmungen sind wiederum dieser Vierheit wechselnder Zustände unterworfen: Das Gefühl des Aufstrebens = Ermutigung, der Entwicklung = innere Klarheit und Ruhe, das Gefühl des Hinwelkens = Schwermut, der Fühllosigkeit = Apathie. Diese Entsprechungen lassen nun in Natur und Gemüt verwandte Regungen hervorrufen, so zum Beispiel Ermutigung durch aufstrebendes Naturleben, Beruhigung durch ruhige Blätterfülle des Waldes, Lähmung durch die Leichentücher der Winternacht.

Damit wäre gegenüber der Romantik die völlige Restauration der Autonomie des Ichs gegenüber der Autonomie der Landschaft erfolgt. Gewiß erkennt Carus eine Kongruenz zwischen der Autonomie des Ichs und der des Weltganzen an. Aber er zieht daraus nicht, wie vorher die reine Romantik, die Konsequenz: Das Eingehen des Ichs in die umfassende, universale „Autonomie" des Welt-Alls.

Die Rationalität seines Unendlichkeitsbewußtseins stellt die Existenz der Form als Vorstellung gleichwertig gegenüber der Immanenz des Gefühls. Erst das Erlebnis der reinen Gegenstandswelt ist überhaupt die Voraussetzung, um einen Kontakt zwischen Mensch und Natur herzustellen, da das rationale Welterlebnis erst die „Empfindung" auszulösen vermag, die der Naturstimmung entspricht. Carus erlebt nicht mehr unmittelbar, wie die Romantiker es vermochten, die Immanenz des Daseins, sondern sie wird ihm mittelbar bewußt durch die Entsprechung zwischen Mensch und Natur in der Vierheit der Lebensstadien, die in dem Gleichmaß ihres Ryhtymus die Unendlichkeit und Unveränderlichkeit des Lebens erst b e w e i s e n! Wobei nicht zu übersehen ist, daß dieser Beweis durchaus rational, also pseudo-romantisch geführt ist und recht konstruiert erscheint. (So könnte etwa die „ruhige Blätterfülle des Waldes" nicht nur beruhigend, sondern ebensogut ermutigend wirken usf.)

Das Verhältnis zwischen Natur und Mensch ist bei Carus wieder ein im Prinzip neutrales Verhältnis geworden. Die übergeordnete All-Einheit des Daseins wird anerkannt, ist jedoch nicht erlebte Weltanschauung, sondern rationale Erkenntnis, sekundäre „Folge" eines Wissens um die irreale Einbezogenheit aller Natur-Realität. Wenn Carus also die Hauptaufgabe der Landschaftsmalerei in der Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens (Sinn) durch die Nachbildung einer gewissen Stimmung des Naturlebens (Wahrheit) sieht, so ist die Landschaft gewiß nicht mehr, wie in der reinen Romantik, Symbol einer Weltanschauung, die, das Mythische, formal Begrenzende negierend, nur in ihr sinnbildlich dargestellt werden konnte, sondern die Landschaft ist in der Kunstanschauung Carus' unsymbolisches Gleichnis einer menschlichen Gemütsstimmung, die sich im Formenwandel der

Natur spiegelt, sich in ihm wieder-findet, und nicht, wie in der Romantik, sich in der Landschaft verliert. Das Gemüt sucht nicht die Landschaft als Idee, sondern die Form der Landschaft, den Wandel ihres Endlichen, der dem Gemüt das Gleichnis bietet. Die Landschaft als Form vermag unmöglich die Totalität des Seins zu umfassen, denn sie ist in erster Linie bei Carus rational faßbare Gegenstandswelt, und als solche ein Mythos neben anderen Mythen auch. Erfüllt aber die Landschaft als existente Gegenstandswelt die Aufgabe der Darstellung von Gemüts-Entsprechungen, so bedarf sie auch nicht mehr einer idealisierenden Gestaltung, wie sie etwa Friedrich noch vornehmen mußte in der Einschränkung auf die Momente der Ebene und der Tragik. Die Landschaft als Realität „genügt"; denn gerade in ihrer „Wahrheit" als existente Lebensform findet der „Sinn", als Gemütsstimmung, das Gleichnis.

Auch Fernow unterstellt der Landschaft die Fähigkeit, auf die Seele des Beschauers einzuwirken. „Der Anblick einer . . . Naturszene besänftigt jede leidenschaftliche Stimmung des Gemüts, befreit von jeder Spannung . . . ladet zur ruhigen Betrachtung ein . . . stimmt auch das Gemüt zur Einheit und Harmonie mit sich selbst. Dieselbe Wirkung hat die idealische Darstellung landschaftlicher Naturszenen auch in der Kunst" (18 f.). Er unterscheidet verschiedene Charaktere der Landschaft (groß, prächtig, majestätisch, — ernst, trübe, schauerlich). „Diesen verschiedenen Charakteren und Situationen gemäß modifiziert sich die ästhetische Stimmung des Gemüts auf eine mannigfaltige Weise" (28 f.).

Der Mensch als ein in sich vollendetes Ganzes ist der Landschaft als reale Gegebenheit absolut übergeordnet. Für Fernow ist sie ganz Realität, in ihrem pflanzlichen, rational faßbaren Dasein außerhalb einer Beziehung zum Göttlichen stehend, das sich ausschließlich im Menschen als Maßstab aller Dinge zu offenbaren vermag. So kann ihre Existenz innerhalb einer klassizistischen Kunstanschauung auch nur insoweit gerechtfertigt werden, als von ihr eine Wirkung ausgeht, die in die Sphäre des menschlichen Seins einzudringen vermag, das Ich nötigt, von ihr (als einem gemüts-modifizierenden Faktor) Kenntnis zu nehmen. Als künstlerischer Vorwurf kann sie nur in idealisiertem Zustande diese Wirkung beibehalten, da in der künstlerischen Überhöhung der Wirklichkeit, die „den Stoff veredelt" (im Geiste der heroischen Landschaftsmalerei), die Realität als „das Gemeine und Niedrige ohne Wahl und Veredelung" (83) ihre Existenzberechtigung verliert, anstattdessen im Kunstwerk die Beziehung zum Menschen durch die idealische Gestaltung hergestellt wird. Das bedeutet eine Idealisierung der Landschaft im Sinne einer „Vermenschlichung", die ihre klarste Prägung bei Schiller findet.

In seinem Aufsatz *Über Mathissons Gedichte* hält Schiller es für zweifelhaft, ob die Landschaft, „die Erwerbung dieser weit-

läufigen Provinz als eine wahre Grenzerweiterung der schönen Kunst betrachtet werden kann" (480), und zwar deshalb, weil sich in ihr „schon auf eine sehr merkliche Weise die Bestimmtheit der Mischungen und Formen" verliert. Nur dann vermag die Landschaft eine künstlerische Existenzberechtigung zu haben, wenn sie den „Notwendigkeiten" entspricht, die auch der menschlichen Natur zugrunde liegen. Deshalb wird der Künstler „nicht ruhen, bis er seinen Gegenstand in dieses Reich der höchsten Schönheit hinübergespielt hat. Zwar wird er die landschaftliche Natur für sich selbst so hoch steigern, als es möglich ist, und so weit es angeht, den Charakter der Notwendigkeit in ihr aufzufinden und darzustellen suchen; aber weil er, aller seiner Bestrebungen ungeachtet, auf diesem Wege nie dahin kommen kann, sie der menschlichen gleichzustellen, so versucht er es endlich, sie durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln, und dadurch aller der Kunstvorzüge, welche ein Eigentum der letzteren sind, teilhaftig zu machen" (482).

Schiller wie Fernow fordern aus ihrer klassizistischen Einstellung heraus den künstlerischen Idealisierungsprozeß der Landschaft[61]). Auch bei Friedrich ist die Landschaft ja bis zu einem gewissen Grade eine idealisierte Landschaft (ohne allerdings ihr realistisches Wesen zu verleugnen). Doch an die Stelle der unbedingten Autonomie des Ichs bei Fernow und Schiller tritt bei Friedrich das universal umfassende Unendlichkeitsbewußtsein, das das Ich einbezieht und in der Landschaft als Symbol der Welt-Landschaft ihre — angestrebte — Darstellung findet. Auch bei Friedrich ist, ebenso wie bei Fernow und Schiller, die Idealisierung Notwendigkeit, da die bloße Realität als Erscheinung im Bereich des Künstlerischen nicht hinreicht als adäquate weltanschauliche Ausdrucksform. Was Friedrichs Landschaftsanschauung von der des Klassizismus unterscheidet, ist, wie im vorhergehenden Kapitel bereits dargelegt wurde, im Prinzip die Umkehrung eines weltanschaulichen Richtungszuges, die von grundsätzlicher Bedeutung für das Verhältnis des Ichs zur Welt ist: Im Klassizismus die Verdichtung der Landschaft im Ich, bei Friedrich die Auflösung des Ichs in der Landschaft (wobei nicht verkannt wird, daß eine derartige Formulierung weitreichender weltanschaulicher Prinzipien in einer zugespitzten Antithese immer gewagt ist und nur in diesem engeren Zusammenhang als gültig erlaubt sein mag).

Wenn bei Carus jetzt der Standpunkt des Ichs gegenüber der Landschaft bis zu jenem Grade der „Entsprechung" an Festigkeit gewinnt, daß die Rationalität mit der Irrationalität ausponderiert ist, eine rationale Irrationalität die Landschaftsanschauung bestimmt, so nähert sich Carus wieder der Anschauung Fernows und

[61]) Helmut Rehder, (die Philosophie der unendlichen Landschaft, Halle 1932, S. 56) sieht die Beziehung zwischen Schiller und Fernow in dem Streben, der „Unbestimmtheit der Ideen" durch Kantische Prinzipien beizukommen.

entfernt sich von Friedrich, steht eigentlich, im absoluten Sinne, zwischen Friedrich und Fernow. Nicht nur die Wandlung der Landschaft nach ihrer tragischen Seite hin kann, wie bei Friedrich, adäquate Form der Anschauung sein, sondern jede Wandlung der Landschaft in den Erscheinungen ihrer Formen hat künstlerische Existenzberechtigung. Das heißt also, daß eine Aufgabe des Ichs, die ja nur von der „tragischen" Landschaft aus erfolgen kann, praktisch nicht mehr in Frage kommt.

Carus' Verhältnis zur Natur ist bestimmt durch die vertrauliche Kenntnis ihrer äußeren Erscheinung, die die Erkenntnis ihrer Wesenhaftigkeit in sich trägt. So kann er in dem zweiten kleinen Aufsatz, der dem III. Brief angehängt ist (*Von der Wirkung einzelner landschaftlicher Gegenstände* — schon allein die Themastellung ist bezeichnend!), feststellen, daß belebte Geschöpfe als solche der Landschaft fremd und entbehrlich sind, jedoch wirken sie, indem sie die Bedeutung der übrigen Gegenstände hervorheben, zur Verstärkung der Wirkung dieser letzteren in hohem Grade mit. So wird der Jäger den Sinn der Landschaft klarer deuten, eine einsame, in Betrachtung der stillen Gegend verlorene Gestalt wird den Beschauer des Bildes anregen, sich an dessen Stelle zu denken. Der Pilger wird die Idee der Ferne, ja das Nichtzuermessende der Erdfläche uns zurückrufen (60 f.). Dieser Standpunkt festigt sich noch mehr im VII. Briefe. „Der Mensch ist ja das schönste Erzeugnis der Erde, und die Erde ohne den Menschen ist so wenig vollkommen, als der Mensch als Mensch vollkommen gedacht werden kann ohne die Erde. Zeugnisse des Menschheitslebens vervollständigen also erst das Erdenleben und seine künstlerische Darstellung, und somit können Menschen und Menschenwerke gar wohl in einem echten Erdlebenbilde erscheinen, nur daß die Schilderung des Erdenlebens vorherrsche, wie es die Einheit eines Kunstwerks fordert". Es ist empirisch schon lange erkannt, „daß Menschengestalten, welche eben das Leben in der Natur bezeichnen (wie etwa Jäger oder Hirten) mehr dahin gehören, als homerische Helden usw." (135 f.).

Die Abkehr von Friedrich ist nur allzu deutlich. Selbst wenn Carus den einsamen Naturbetrachter wie den Pilger vor die Landschaft stellt, so ist der Seelenzustand dieser Gestalt fern vom Geist der Friedrich'schen Rückfiguren. Ihr Schauen ist ein statisches Sinnen vor der Landschaft, sie befindet sich im Zustand eines geistigen Verharrens, eines animalischen Seins, das sich eins fühlt mit der Landschaft, in ihr, und doch auch in sich. Carus verweist den homerischen Helden aus der Landschaft. Er distanziert sich damit von der Auffassung des 18. Jahrhunderts. Die mythologische Belebung der heroischen Landschaft gab der idealisierten Natur die historische Kulisse der Vorzeit und damit das Prinzip der moralischen Erhebung, das dem rein rationalen Natur-

„Erlebnis" entsprach. So kann nach F e r n o w der Maler in Darstellungen einer bewegten Natur „den Stoff veredeln, wenn er Begebenheiten aus der Geschichte oder Fabel entlehnt. Denn bei gleich tragischem Inhalt ist das Interesse stärker, wenn wir bekannte und bedeutende Personen in solchen Zuständen erblicken" (79). Die Jäger und Hirten Carus' konzentrieren weder die Landschaft in sich wie im 18. Jahrhundert, noch dezentrieren sie sich in die Landschaft wie bei Friedrich. Sie sind von statischem Sein durchdrungen, erleben still und verharrend die Natur ohne selbst in seelische Aktion zu treten noch außer sich in der Landschaft Aktion zu empfinden[62]). Der Mensch steht wieder als ein Ganzes der Ganzheit der Natur gegenüber. Ihm ist die Landschaft Existentes, aber — und damit steht Carus eben zwischen Fernow und Friedrich — sie ist a u c h Realität und nicht n u r Realität. Denn das Bewußtsein ihrer Realität löst das Bewußtsein der Transzendenz göttlicher Urkraft aus, die im Menschen wie in der Natur gleichermaßen wirksam ist. Es bedarf bei Carus nicht einer künstlerischen „Operation", um mit Schiller zu sprechen, weder nach der Immanenz menschlichen Seins hin wie bei Fernow noch nach der Transzendenz der Uendlichkeit hin wie bei Friedrich. Denn die Realität der Landschaft gestalten, heißt auch die Irrealität des Seins gestalten, — ohne die Notwendigkeit der idealisierenden Operation, die bei Fernow wie bei Friedrich die Weltanschauung auf verschiedene Weise augenfällig machen sollte.

Das bedeutet nicht anderes, als daß in der Entwicklung des Stilprozesses der Realismus als Form bei Carus die Stellung einnimmt, die bei Fernow der klassizistisch heroisierende, bei Friedrich der romantisierende Stil eingenommen hatte. —

In dem, dem III. Briefe folgenden, dritten Aufsatz *Von Darstellung der Idee der Schönheit in landschaftlicher Natur* fragt Carus: Was ist Schönheit? und kommt zu der Antwort: Schönheit ist nichts anderes als das, wodurch die Empfindung göttlichen Wesens in der Natur, das ist in der Welt sinnlicher Erscheinungen, erregt wird, und zwar auf gleiche Weise, wie Wahrheit das Erkennen göttlichen Wesens und Tugend das Leben göttlichen Wesens in derselben zu nennen ist" (62 f.). Der Begriff der Schönheit ist der Begriff der Urkraft, die Durchdringung der visuell faßbaren Erscheinungen mit dem Bewußtsein der Immanenz des göttlichen Seins, ein Bewußtsein, das wiederum erst durch „die Welt sinnlicher Erscheinungen" errregt, ausgelöst wird, — also ‚gleichmäßige Durchdringung von Vernunft und Natur". Erst wenn diese Durchdrin-

[62]) Hubert Schrade, a. a. O. S. 91, verweist im Zusammenhang mit Carus auf die Bedeutung der Menschen in den Landschaften Millets und van Goghs. Bei Carus der genießende Mensch in der Landschaft, bei Millet und van Gogh der arbeitende Mensch. Wenn Carus fordert, daß der Mensch durch die Erdnatur bestimmt erscheine, so stehe er damit auf dem Wege zu den genannten Meistern.

gung erfolgt, das heißt, wenn Kenntnis und Erkenntnis einander bedingen, dann vermag das Ich mit der „sich öffnenden Unendlichkeit" in Korrespondenz zu treten, einem Kontakt, der sich als „Schönheitsgefühl" äußert. Die Beziehung zu Gott ist die Voraussetzung zur Auslösung dieses Schönheitsgefühls; aber da diese Beziehung mittelbar über die ratio, als über das Bewußtsein naturhafter Existenz geht, so entspricht das Schönheitsgefühl oder das Bewußtsein göttlicher Immanenz „ästhetischer Befriedigung". Über dieser ästhetischen Befriedigung aber steht der Begriff der Religion, die Carus bezeichnenderweise auch „Verbrüderung" oder „Einigung" nennt. Hingebung der Natur an das absolut Höchste, welches ihr Urquell ist", bedeutet Ausschaltung der ratio. „Hingabe" an das Göttliche ist somit Hingabe an Vernunft — Natur, Hingabe alles Seins in seiner rationalen Begrenzung an das Unbegrenzte. Und so ist das Schöne in seiner höchsten Steigerung „der Dreiklang von Gott, Natur und Mensch". Wie aber das Bewußtsein der göttlichen Immanenz nur durch die Realität der Erscheinungen an sich ausgelöst werden kann, so kann auch die Idee der Schönheit nur im Realen, sinnlich Vorhandenen sein; so kann nicht schön genannt werden „zum Beispiel der Begriff eines mathematischen Punktes und jeder abstrakte Begriff; ja wer möchte das unerschaffene, unendlich erhabene Urwesen an und für sich schön nennen, da doch nur die Erscheinung desselben so zu nennen und die Schönheit nur in ihm inbegriffen ist? Schön könnte aber ferner auch im sinnlich Erkennbaren nichts genannt werden, worin nicht das Wesen der Gottheit als ewige Vernunft und Gesetzmäßigkeit sich ausspricht" (64 f.). So ist die Idee der Schönheit in landschaftlichen Darstellungen vorhanden, wenn sich die Göttlichkeit der Natur in ihnen offenbart: „Das ist im Aussprechen des Gemütlebens durch Darstellung eines Moments aus dem gesamten Naturleben der Erde. Wie in der Natur sich göttliches Wesen verkörpert, so verkörpert sich in der Kunst das Göttliche des Menschengeistes, der das Göttliche der Naturformen nachschafft. Also ist die Naturschönheit göttlicher, die Kunstschönheit menschlicher, der Sinn der Natur, ihr Göttliches, wird erst wahrhaft aufgeschlossen durch die Kunst, „ja, es wird auf diese Weise die eigentliche Naturerkenntnis, die Naturwissenschaft durch die Kunst vorbereitet und gefördert" (70 f.).

Carus steht mit dieser Deduktion des Schönheitsbegriffes ganz auf dem Boden der Philosophie Fichtes, der idealischen Lehre vom „Real-Idealismus" oder „Ideal-Realismus", wie Fichte sie bezeichnet und in seiner „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre" darstellt (neu hrsgg. von Fritz Medicus, Leipzig 1911). Es sei aus dem 3. Teil, der *Grundlage der Wissenschaft des Praktischen* ein Absatz zitiert, aus dem die Beziehung zu Carus sich eindeutig ergibt. „Das Ideal ist absolutes Produkt des Ich; es läßt sich ins Unendliche hinaus erhöhen; aber es hat in jedem be-

stimmten Momente seine Grenze, die in dem nächsten bestimmten Momente gar nicht die gleiche sein muß. Das unbestimmte Streben überhaupt, — das insofern freilich nicht Streben heißen sollte, weil es kein Objekt hat, für welches wir aber keine Benennung haben, noch haben können, — welches außerhalb aller Bestimmbarkeit liegt — ist unendlich; aber als solches kommt es nicht zum Bewußtsein, noch kann es dazu kommen, weil Bewußtsein nur durch Reflexion, und Reflexion nur durch Bestimmung möglich ist. Sobald aber über dasselbe reflektiert wird, wird es notwendig endlich. So wie der Geist inne wird, daß es endlich sei, dehnt er es wieder aus; sobald er sich aber die Frage aufwirft: ist es nun unendlich? wird es gerade durch diese Frage endlich; und so fort ins Unendliche" (188).

Mit der Unrealisierbarkeit des Unendlichkeitsbegriffes schaltet die Spekulation über die Transzendenz des Unendlichen aus dem Bereich eines rational bedingten Bewußtseins aus. Bewußtsein ist nur durch Reflexion, und Reflexion ist nur durch Bestimmung im Sinne von Begrenzung möglich. Das Ideal der Schönheit ist ein immanentes Ideal, das nur in der Realität des Seins existieren kann, folglich auch nur im Bezirk des sinnlich Faßbaren sich verwirklichen läßt. Das Ideal der Schönheit als ein erreichbares Ziel kann nicht im Irrealen sein, als abstrakter Begriff. Eine transzendente Unendlichkeit, wie sie Runge unanschaulich und ganz protestantisch im Kreisen des Alls erlebte, wie sie Friedrich als kosmische Kraft die Realität einschließen sah, steht außerhalb des Carus'schen Schönheitsbegriffes. Dieser Begriff steht aber wieder in engstem Zusammenhang mit der Grundanschauung Carus' von der „Idee" der Dinge, der Urkraft als Zentrum des Seins. Er entkleidet den Unendlichkeitsbegriff seiner romantischen Transzendenz und verlegt ihn in das Zentrum der Realität. Der Vorstoß zur Urkraft als das Unendliche ist nicht, wie in der Romantik, der Vorstoß ü b e r die Realität, sondern i n die Realität. Die innigste wissensmäßige rationale Auseinandersetzung mit den Erscheinungen entschleiert den Kern der göttlichen Urkraft. In dem Maße, in dem die Malerei befähigt ist, im Beschauer das Bewußtsein göttlichen Seins auszulösen, nähert sie sich dem Ideal der Schönheit; die künstlerische Erfüllung der „Entsprechungs"-Forderung ist ihre praktische künstlerische Realisierung. Damit ist aber auch gesagt, daß die Idee der Schönheit, in der Realisierungsmöglichkeit, die sie bietet, bei Carus tatsächlich eine philosophische, nicht aber eine künstlerische Idee ist. Denn die Idee der Schönheit läßt sich nicht durch eine Steigerung in der künstlerischen Gestaltung selbst verwirklichen, sie ist eo ipso im Realen vorhanden. Die künstlerische Wiedergabe der Realität bedeutet innerhalb der Kunsttheorie Carus' nicht ihre Überhöhung wie im Klassizismus und in der Romantik, sondern nur ihr Einschränkung auf einen bestimmten Bezirk (den Bezirk der Gemütszustands-Entsprechung).

So gibt die Kunst, wenn sie im geforderten Bezirk bleibt und in ihm die Realität wiedergibt, automatisch auch die Idee der Schönheit wieder, deren Göttlichkeit auf dem Umweg über den Menschengeist bewußt, das heißt mit der ratio erlebt wird. So kann Carus zu dem Schluß kommen, daß „in der Kunst ein Wahrnehmen der Göttlichkeit des Menschengeistes, welcher seine Empfindungen durch ein Nachbilden oder vielmehr ein Nachschaffen göttlicher Naturformen ausspricht, uns, obwohl mit schwächeren (!), doch zugleich mit engeren Banden an sich fesselt" (70).

In konsequenter Verfolgung dieses Weges, den sein Schönheitsbegriff weist, müßte Carus notwendig auf den Realismus des 19. Jahrhunderts als das Ideal künstlerischer Schönheit stoßen, zu dem von Carus aus nur ein Schritt führt: Die Aufgabe der Entsprechungsforderung, mit der alsdann das künstlerisch Schöne in der Wiedergabe der Realität schlechthin zu finden wäre.

Carus' Idee der Schönheit unterscheidet sich grundsätzlich von dem Schönheitsbegriff, wie ihn die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts darstellte. Übertrifft bei Carus die Idee der Schönheit in der Natur ihre Darstellungsmöglichkeit in der Kunst, so heißt in dem Buch von M e n g s *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey*] (Zürich 1762) ein Kapitel: *In der Schönheit kann die Kunst die Natur übertreffen.* Nach Mengs kann sie es, weil der Künstler das Moment der Zufälligkeit in der Gestaltung des Sichtbaren bewußt ausschalten könne, ein Moment, dem die Natur in allen ihren Bildungen notwendig unterliege (eine Absicht, die in direktem Gegensatze zu der Ansicht von der wissenschaftlich ergründeten biologischen Gesetzmäßigkeit bei Carus steht). „Die Kunst der Mahlerey kann aus dem ganzen Schauplatze der Natur das Schönste wählen und die Materien von vielen Orten, und die Schönheit von vielerlei Menschen sammeln, da die Natur die Materie eines Menschen nur aus der Natur desselben nehmen und sich mit allen Zufällen begnügen muß" (12). Da in der Antike dieses Ideal vorgebildet ist, und die Renaissance es wieder aufnahm, so soll der Maler, „so den guten, das ist den besten Geschmack finden will, aus diesen Vieren den Geschmack kennen lernen, nämlich: Aus den Antiken den Geschmack der Schönheit; aus Raphael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks aus Correggio den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie; aus Titian den Geschmack der Wahrheit oder Farben. Dies alles aber muß er in dem Leben suchen" (81). Welche tragischen Folgen der Mengssche Eklektizismus für die Kunstausübung des 18. Jahrhunderts, ja selbst noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein gezeitigt hat, ist sattsam bekannt.

H a g e d o r n tritt in seiner Landschaftstheorie ganz in die Fußtapfen von Mengs, wenn er meint, „dem Maler ist es vergönnt, nach seinen Begriffen von dem Schönsten, selbst der schönen Natur durch Zusätze zu Hilfe kommen . . . Die Vollkommenheit

zeigt sich in der Verbindung dieser reichen Mannigfaltigkeit, und ohne die Unterordnung gehet die Verbindung nicht glücklich vonstatten" (9).

Wesentlich komplizierter sieht schon Fernow die Schönheitsidee. In seinem Aufsatz *Über das Kunstschöne* schreibt er, daß in der idealischen Kunstdarstellung keine wirkliche Naturschönheit enthalten sein könne, da die Kunst im Ideale eine Natur höherer Ordnung darstellt, „die nichts Wirkliches oder dem Wirklichen Nachgebildetes duldet" (R. St. 325). In der Theorie über die Landschaftsmalerei fordert er, daß die Kunst „durch symbolische Darstellung einer Idee mittelbar das Gefühl des Erhabenen wecken" soll, wenn sie „erhabene Eindrücke bewirken will" (70). Fernow steht auf dem Boden der Mengs'schen Theorie. Doch während Mengs rein äußerlich die Verbindung zur Natur durch das Prinzip der Wahl noch insofern anerkannte, als das an sich vorhandene Schöne der Natur im Einzelnen durch die Zusammenordnung im Kunstwerk auch künstlerisch „schön" werden konnte, verabsolutiert Fernow das Schönheitsideal in der Kunst durch die Verleugnung des Kunst-Schönen in der Natur. Die Natur höherer Ordnung, die das Kunstideal präsentiert, ist das moralische Ideal, das in der heroischen Landschaft seine gemäße Darstellung findet.

Erst bei Goethe finden wir ein künstlerisches Schönheitsideal, dem das Ideal Carus' sehr nahe kommt, ohne ihm allerdings ganz zu entsprechen. In der Rezension des Aufsatzes *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von Karl Philipp Moritz (W, Bd. 47), die 1789 anonym im Teutschen Merkur erschien und Goethes spätere Anschauung grundsätzlich schon vorbildet, wird der Begriff des Schönen ebenfalls in den Bereich des rational Faßbaren verlegt, „muß er in unseren Sinn fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden können". Gegenüber dem Moralitäts-Prinzip des 18. Jahrhunderts restauriert Goethe wieder den Schönheitsbegriff in der Natur, der in ihr gleichermaßen wie im Menschen als ein Immanentes vorhanden ist. So ist jedes schöne Ganze der Kunst „im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur". Das Kunstwerk kann die Idee des Schönen in sich tragen, weil sich auf das Einzelne, aus der schönen Ganzheit der Natur herausgelöst, im Kunstwerk durch die „bildende Kraft" der „Abglanz des höchsten Schönen, das sich in ihr immer spiegelt", überträgt. So kommt Goethe zu dem Schluß: „Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen".

Wie Carus faßt auch Goethe das Schöne als eine im Sichtbaren beschlossene Idee auf. Während aber bei Carus die Schönheitsidee als die Idee des Göttlichen nur in der Realität vorhanden sein kann, in der Kunst aber die Göttlichkeit des Menschengeistes indirekt, also in abgeschwächtem Maße sich äußert, ist bei Goethe

das Schöne nicht das Bewußtsein des Göttlichen, sondern das Prinzip der bildenden Kraft, die in der Kunst wie in der Natur gleich stark, als ein immanent Wirkendes, vorhanden ist. „Der höchste Genuß des Schönen läßt sich in dessen Wesen aus eigener Kraft empfinden." Die Idee des Schönen identifiziert sich mit der Idee des Schöpferischen, und Kunst und Natur sind in gleicher Weise Äußerungen eines schöpferischen Prinzips: Ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen. „Das Naturgebilde als Kunstwerk, das Kunstwerk als Organismus, naturverwandte Kunstbetrachtung, kunstverwandte Naturbetrachtung", — diese Worte *Wilhelm Waetzoldts* (Deutsche Kunsthistoriker I, 160) kennzeichnen in knappster Form das Wesen des Goetheschen Schönheitsbegriffes in der Kunst, der das Schöpferische in Natur und Kunst als gleich starke Äußerungen einer schaffenden Kraft sieht. Hier spüren wir die engen Fäden einer geistigen Verwandtschaft, die von Goethe zu Carus führen, da diese Anschauung grundlegend ist für die gesamte Philosophie des Carus. Goethes Prinzip der bildenden Kraft und Carus' Prinzip der „Idee" als der göttlichen Urkraft ist ein und dasselbe. Was Carus jedoch von Goethe trennt und was bestimmend wird für die Verschiedenheit in der Auffassung der Schönheitsidee in der Kunst, ist der Bereich der Generationen. Hinter Carus steht die Romantik, auf deren fortzeugender Weltanschauung er notwendig weiterbauen muß. Mag der Mensch ein in sich geschlossenes Ganze sein und die Natur wieder ein Ganzes, so ist der Mensch — und das ist Erbe der Romantik! — doch auch in die Ganzheit der Natur mit einbezogen, in beiden verbunden lebt das Göttliche. Carus ist nicht heidnisch genug, um den Goetheschen Standpunkt des Menschen gegenüber der Natur, der ein Standpunkt über der Natur (als das Geschaffene) ist, teilen zu können. Für Carus ist Natur und Mensch ein großes Ganzes, nicht aber Natur und Kunst, wie Goethe es sieht. Denn für ihn, Carus, ist Kunst vom Geist des Menschen — mittelbar Göttliches, Natur aber vom Geiste Gottes — unmittelbar Göttliches! —

Der Auseinandersetzung über den Begriff der Schönheit in der Landschaftsmalerei folgt im IV. Brief eine Untersuchung über die verschiedenen Arten des Stils, des Charakters und des Vortrags in der Landschaftsmalerei. Stil: Die Art und Weise, die ergriffene Idee, den Sinn des Kunstwerks, in der Wahrheit oder real darzustellen. Charakter: Die Gattung der ausgesprochenen Idee. Vortrag: Die künstlerische Darstellung, das Technische (77). Carus unterscheidet verschiedene Arten von Stilen: den skizzenhaften Stil, den gemeinnatürlichen, den phantastischen, den manierierten, den nebulistischen Stil. Sie alle sind mindere Abarten des einzig wahren, des reinen oder vollendeten Stils. Er wird erreicht, wenn Idee und Wahrheit sich in gleichmäßiger Kraft durchdringen, so daß „beide in ihrem eigentlichen Wesen, die Idee in göttlicher

Reinheit, die Darstellung in ruhiger Gesetzmäßigkeit und vollkommener Klarheit empfunden werden" (78). Daneben steht der Vortrag der durch Zeichnung, Schattengebung, Färbung in verschiedenen Gattungen auftritt. Es gibt den übertriebenen, gewaltigen, rauhen, edlen, kleinlichen, ängstlichen Vortrag usw. Die Individualität des Künstlers schließlich äußert sich in der Verschiedenheit des Charakters eines Kunstwerks, in der Qualität der Darstellung, aber auch in Stil und Vortrag. Mögen nun die Individualitäten auf verschiedene Weise sich künstlerisch äußern und auch Charakter und Vortrag des Kunstwerks notwendig entsprechenden Veränderungen unterliegen, — e i n Absolutes gilt gleichermaßen für alle Künstler: Das ist die Reinheit des Stils. Er ist „die gleiche innige Vermählung und Durchdringung von Vernunft und Natur", er ist „ein Ideal, ist gleichermaßen der Mittelpunkt einer unermeßlichen Peripherie, von welcher unendlich viele Radien gezogen werden können, ohne jedoch das Zentrum völlig zu erreichen. Jeder Künstler bewegt sich auf einem solchen Radius gegen diese ideale Mitte, und keiner wird sie als endliches Wesen völlig erreichen!" (85 f.). Carus beruft sich auf Fernow, der in seinem Aufsatz über den Bildhauer Canova und dessen Werke auch für die Plastik nur einen reinen Stil und wahrhaft rechten Vortrag in Anspruch nehme: „Aus allen Werken der alten Kunst atmet nur e i n Geist. Die Verschiedenheiten, die man an ihnen wahrnimmt, sind bloße Modifikationen desselben Stils auf den verschiedenen Stufen seiner Ausbildung; nie nehmen wir in ihnen die besondere Manier dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Künstlers wahr" (R. St. I, 48, angemerkt auch in der Gerstenberg'schen Ausgabe S. 81). Carus glaubt mit Fernow hier einer Meinung zu sein, doch mißversteht er ihn in diesem Punkte gründlich. Fernows „reiner Stil" ist kein absolutes Stilprinzip" sondern ist das Ideal des Klassizismus, jener Stil, der einzig in der Antike vorgebildet ist. Das Ideal des reinen Stils bei Carus ist dagegen ein absolutes Stilideal, das eben als ein Ideal sich jeder vollkommenen Realisierung entziehen muß. Wenn Carus ihn in der „gleichmäßigen Durchdringung von Vernunft und Natur" angestrebt sieht, so kann das nichts anderes heißen, als daß der „Sinn", das Subjektive des künstlerischen Wollens, mit dem Objektiven der Realität im Kunstwerk eine künstlerische Synthese eingeht, in der weder die Reinheit der Idee, das Subjektive durch eine allzu starke Hingabe an die Realität eine Einbuße erleide, noch die Objektivität, die „ruhige Gesetzmäßigkeit und objektive Klarheit" durch das Subjektive der Idee beeinträchtigt, verzerrt werde. Im ersteren Falle ergäbe sich praktisch das, was Carus den „gemeinnatürlichen" Stil nennt, und was wir als platten Naturalismus bezeichnen würden, eine Kunstform, die auch in unserer Zeit unter dem Stilbegriff der *Sachlichkeitsmalerei* oder *Neu-Romantik* lebt, gegen die als Kunstform sich Carus ebenso wie Friedrich mit Recht wendet. Im anderen Falle

ergäbe sich nach Carus der „phantastische Stil", die Idee als die zentrale Kraft, die der Realität ihren besonderen Stempel aufdrückt. Das kann ebenso im Barock der Fall sein wie überhaupt in jedem anderen Sil, in dem der Realismus zugunsten eines expressiven Formenkanons aufgegeben wird.

In Goethes Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (C, 180—187) finden wir den Stilbegriff Carus' vollkommen vorgebildet. Der Begriff des Stils fordert von der Kunst, „daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennenlernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht, und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Beziehungen gleichstellen darf". Und „es ist offenbar, daß ein solcher Künstler nur desto größer und entschiedener werden muß, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist . . . Er wird alsdann nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen und belehren. In diesem Sinne würde man sagen können, er habe sich einen Stil gebildet."

Das genaue Kennenlernen der Eigenschaften der Dinge ist tatsächlich die Durchdringung von Vernunft und Natur, wie sie Carus als Ideal des reinen Stils fordert. Die Steigerung des „genau und immer genauer" Kennenlernens ist die Steigerung zur Reinheit des Stils, die bei Beiden dasselbe Ideal ist. Der „unterrichtete Botaniker" im Künstler bei Goethe entspricht der wissenschaftlichen Fundierung der Kunstausübung als Voraussetzung zur Reinheit des Stils, wie sie Carus immer wieder fordert. —

Der V. Brief will vor allem die Bedeutung der Landschaftsmalerei aus ihrer historischen Entwicklung ableiten. Wie sieht Carus diese Entwicklung? Er gibt ihr „den Maßstab der Entwicklung eines einzelnen Menschenlebens, als wovon wir eigentlich allein Erfahrung haben" (90). Gemäß der kunsthistorischen Anschauung seiner Zeit trat für Carus die Landschaftsmalerei „gleich einer Minerva aus Jovis Haupte, erst im Beginn des 17. Jahrhunderts mit einem Male hervor". Die erste Jugend der Kunst lag bei den Griechen und Römern, wo alles, entsprechend dem jugendlichen Alter, noch auf Wahrnehmung des Menschen gerichtet war, die Natur ist nur insofern von Bedeutung, als sie Stoff ist für seine Zwecke. So empfindet der heidnische Mensch auch das Göttliche, doch es ist ihm nicht eine wirksame Einheit, sondern eine Vielheit, die an die einzelnen Erscheinungen gebunden ist. Nicht die Erscheinungen selbst erkennt er an, sondern nur, inwieweit sich das Göttliche in ihnen offenbart. Dieses Göttliche aber wiederum identifiziert sich nicht mit den Erscheinungen, sondern findet für den Menschen der Vorzeit seine Darstellung nur „in menschlicher

Gestalt, der edelsten, welche er kennt, von ihm verehrt, von ihm dargestellt wird" (93). Daher die Vergötterung und zugleich Vermenschlichung landschaftlicher Natur bei den Griechen in Form von Nymphen, Oreaden, Najaden usw. So muß der Mensch in der Jugendzeit der Kunst auch zuerst Plastiker sein; denn Verherrlichung der menschlichen Gestalt ist das wahre Ziel der Plastik, „und zwar Verherrlichung der Menschengestalt von der Seite ihrer physischen Kraft und Schönheit; sie ist daher ihrem Wesen nach durchaus realistisch, und die Gestalt an sich, nicht der Ausdruck derselben, wird von ihr gesucht" (95). Als das Christentum kam, versank auch die Plastik, und die Malerei als idealere Kunst trat an ihre Stelle, da nur sie das „Überirdische" der christlichen Religion einbeziehen und den Körper als Werkzeug der Seele erachten konnte. Die landschaftliche Kunst verlangt „Abstraktion und Selbstaufopferung", wenn die Außenwelt, früher nur das Element für unsere Tätigkeit, auch an und für sich als etwas Erhabenes und Schönes gelten soll, als „die Offenbarung eines durchaus nicht menschlich zu vereinzelnden, sondern vielmehr den Sinnen unzugänglichen, menschlich erhabenen, alleinigen Gottheit". So mußte der Mensch „die Göttlichkeit der Natur als der eigentlichen leiblichen Offenbarung, oder menschlich ausgedrückt, als der Sprache Gottes anerkennen, er mußte diese Sprache erlernen, er mußte in dem Sinne der Natur zu empfinden vermögen . . ., damit er endlich in dieser Sprache (von Dichtern sagt man in dieser Beziehung sinnvoll: wie mit Engelszungen) das weltliche Evangelium der Kunst den Menschen verkünden könne" (96 f.). Wie in der Historienmalerei zuerst die alten Künstler „in wahrer Unschuld" den Stoff zu meistern suchen, die Kunst in dieser Zeit „ein ernstes frommes Kind" schien und sie dann in Raffael ihren Höhepunkt „mit freudiger Jünglingskraft und voller Herrlichkeit" erreichte, um dann immer mehr unterzugehen, so entwickelte sich auch die Landschaftsmalerei in ähnlicher Weise. Titians und Raffaels Bildhintergründe, Paul Brils „kindliche Versuche" waren der Auftakt. Das 17. Jahrhundert brachte die Jünglingszeit der Landschaftsmalerei in Claude, Ruysdael, Waterloo und „zum Teil, obwohl schon mehr zur Historie geneigt", auch in Salvator Rosa und Nicolas Poussin. Dann erfolgte schon der Niedergang. Swanefelt, Kaspar Poussin (Dughet), Moucheron, Berghem und andere stehen auf diesem Wege, auf dem die Landschaftsmalerei sich verliert (108 f.).

Ein Vergleich mit Runges historischer Betrachtungsweise ist naheliegend. Runge hatte die Entwicklung der Kunst auf die einfache Formel einer aktiven Beziehung zwischen Mensch und Natur gebracht. In der Historienmalerei wurden die Naturkräfte in die menschliche Gestalt gebannt. Michelangelos Jüngstes Gericht war der Kulminationspunkt. Dann trat der Verfall ein, und zwar in dem Maße, in dem die Kunst durch den Abklang der Naturkräfte entmythisiert wurde. Die Zeit Runges ist wieder ein

Wendepunkt, da der Mensch nun seinen Geist in die Natur imaginiert; daraus wird sich die Kunst der Landschaft entwickeln (vgl. Seite 11). Runge sieht die Entwicklung der Kunst vor allem von einem religiösen Gesichtspunkt aus. Er glaubt, „daß die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind; die „Elemente selbst" aber sind in uns, und aus unserem Innersten also soll und muß alles wieder hervorgehen" (I, 16). Diese „Elemente" entsprechen jener tätigen geheimnisvollen Urkraft, die fließt, alles durchpulst und umspannt, — Kosmos, Unendlichkeit. Im Mythos ist sie in die menschliche Gestalt konzentriert, in der Landschaft wird der Mensch die Elemente seines Ichs in die Natur projezieren, er wird „sich" aufgeben, um „sich" in der Natur wiederzufinden. Es gibt bei Runge, und das entspricht der frühromantischen Anschauung, keine Grenzen, die die Urkraft zu bannen vermögen. Die Elemente zwischen Mensch und Natur fließen, und nur die Richtung vermag der Mensch kraft seines Willens zu geben, die Richtung auf sich in der Historie, oder die Richtung von sich auf die Natur in der Landschaftsmalerei. Hier liegt die Scheide zwischen Runge und Carus. Das Kriterium der historischen Anschauung Carus' ist die Statik der Urkraft, die an die Stelle des Fließens der Elemente tritt. Mensch und Natur stehen einander als Gegebenheiten ebenso wie als Ganzheiten gegenüber. Das bestimmende Moment der historischen Enwicklung ist nicht das Tätige, aktiv-Kinetische der Beziehung Mensch-Natur, sondern das B e w u ß t s e i n des Menschen von der Natur als einer Wesenheit, die denselben Urkraftsbedingungen unterliegt wie er selbst. Dieses Bewußtsein schafft den „Kontakt", durch den der Mensch sein Wissen um das Gleichmaß göttlicher Gesetzmäßigkeiten auf die Natur projeziert, — das W i s s e n, nicht aber das Ich als Ganzheit! Das Aufkommen des christlichen Idealismus bedeutet ein Aufgeben der Egozentrik und damit der Plastik als egozentrischen Ausdrucks, die Erkenntnis der Göttlichkeit der Natur als Sprache Gottes, die nun durch den Mund der Landschaftsmalerei sich den Menschen kündet. Es ist bezeichnend, daß Runge den Kulminationspunkt von der Historie zur Landschaft in Michelangelo sieht, Carus dagegen in Raffael. Runge erlebt den michelangelesken Barock als die konzentrierteste Bewegung, die dem Kinetischen seiner Anschauung entspricht; Carus erlebt in Raffael den Höhepunkt statischer Form der Hochrenaissance.

Für Carus vermag die Wiedergabe der Wahrheit der Natur in ihren äußeren Erscheinungen allein das Göttliche in das Bewußtsein treten zu lassen, „den Schauenden zu begeistern, und zwar, ohne daß er zu wissen braucht, nach welchem Urbilde sie der Künstler erschuf" (99). Die poetische Idee allein ist nicht hinreichend, erst die innere Naturwahrheit vermag die Begeisterung des Beschauers auszulösen. Eine Kritik, die der romantischen Landschaft gilt, „in welcher die Natur als Symbol, als Hieroglyphe

nur geachtet wird", einer Landschaft, wie sie etwa Tieck im Sternbald beschreibt, „wo im engen Tal man einen Pilger zur Höhe hin wandeln sieht, wo im Mondlicht das Kreuz einer Kirche schimmert". Die Art, wie Carus diese Landschaft Tiecks kritisiert, zeigt eine Konsequenz in der Anwendung geistiger Erkenntnisse, die schon allein als solche alles andere als romantisch ist. Ihm ist die christlich-sittliche Idee, die in dieser Landschaft mit dem Kreuz ausgesprochen ist, und die an sich lobenswert erscheint, nicht hinreichend genug, um auch das Bild für gut zu befinden. Die Idee muß in der Wahrheit der Naturwiedergabe ihre Ausprägung finden, „daß ein Mensch, dem gerade ähnliche christliche Ideen völlig fremd wären, die Kühle des Tales, das Heimliche und Klare der Mondbeleuchtung, die Wahrheit des sich allmählich zur Höhe hinaufziehenden Weges freudig empfinden müßte" (100).

Damit dürfte die christliche Landschaftsmalerei der Romantik, wie sie Runge erstrebte und Friedrich Schlegel prophezeite, erledigt sein. Die Intensität der christlich-romantischen Gottesidee strebt nicht mehr in einem symbolisierenden Wollen die Durchdringung der „Wahrheit" an, sondern die Wahrheit als die Realität der Dinge, die in Friedrichs Landschaften noch Sekundäres war, hat jetzt endgültig den Sieg davongetragen. Sie löst in Carus „das freudige Empfinden" aus, und dieses freudige Empfinden k a n n die christliche Idee sein, es kann aber auch ebensogut die Idee eines Pantheismus sein, dessen Gottgefälligkeit mehr biedermeierlich als romantisch zu nennen wäre. Die Wahrheit des Kunstwerks verlangt, „daß die individuelle Ansicht ganz unbeschränkt gelassen wird. Faust ahnt in dem ihn umkreisenden Pudel das dämonische Wesen, dem Wagner ist es ein bloßer Hund, und beide haben in ihrem Sinne recht" (100 f.). Eindeutiger kann der Dualismus zwischen Realität und der Ungebundenheit eines Unendlichkeitsdenkens nicht ausgesprochen werden.

Damit vollzieht Carus in aller Klarheit die Trennung von dem romantischen Bereich eines Strebens, das die Synthese zwischen Realität und Transzendenz schaffen wollte, um zuletzt im Werke Friedrichs den letzten positiven Versuch einer Gestaltung zu schaffen, der die unüberwindbare Realität der Form mit gestalterischen Mitteln öffnete, um der Transzendenz im Bildraum selbst entgegengehen zu können.

Tiecks Landschaft im Sternbald, die Landschaft der Frühromantik wie die Landschaft Friedrichs ist es, die Carus im IV. B r i e f e als „Kreuz- und Rosenkranzmystik" verurteilt. Die Landschaften, die er fordert, sollen zwar auch mystische, „orphische" Landschaften sein, aber doch von einer Mystik, „welche ewig ist wie die Natur selbst, weil sie Natur, ‚die am lichten Tag geheimnisvolle' ist". Diese Erkenntnis ist ihm, wie er schreibt, vor allem aus Goethes Betrachtungen der Wolkenformen im 3. Heft zur Naturwissenschaft und in dem angefügten Gedicht

„Howards Ehrengedächtnis" gekommen. Hier fand Carus das, was ihm als eine auf höhere Erkenntnis gegründete Kunstschönheit erscheint: Kunst als Gipfel der Wissenschaft (121).

Erinnern wir uns an dieser Stelle, daß Goethe durch die Malerin Louise Seidler Caspar David Friedrich auf das Problem der Wolkenlehre Howards hingewiesen hatte, daß aber Friedrich Goethes Wunsch nach einer Auseinandersetzung mit diesen Dingen entrüstet ablehnte, da sie ihm als ein Umsturz der Landschaftsmalerei erschien[63]). Was Friedrich als ein dem Prinzip des Unendlichen in der Landschaft feindlich Gesinntes, wissenschaftlich Verendlichendes strikt ablehnt, erscheint Carus als Musterbeispiel für ein verwissenschaftlichtes und somit vorbildliches Kunstschaffen! Wie Goethe aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Wesen der Natur das Kunstwerk seines Gedichtes schuf, so soll der Maler die Geschichte der Gebirge studieren, die Art der Vegetation, die Geschichte der großen Formationen der Pflanzenwelt, die atmosphärischen Erscheinungen. Auf die rechte Weise aufgefaßt, durch den Kunstgenius vergeistigt, erregt eine solche vom Wissen um die Natur beschwerte Darstellung wunderbar das Gemüt (124 f.). Aus diesen Erkenntnissen heraus kommt Carus zu der begeisterten Prophezeiung: „Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten" (126).

Eine Landschaftsmalerei, wie Carus sie als zukünftige Kunst vorschwebte, hat sich nicht realisiert, jedenfalls nicht in dem wissenschaftlich bedingten Sinne, den Carus meint. Vielleicht wäre etwa ein *Waldmüller* unter den Landschaftern der nachfolgenden Zeit seinem Ideal noch am nächsten gekommen, wenn er auch gewiß nicht „Wissens"-Maler im Carus'schen Sinne war. Was nach Carus dagegen die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts an Verirrungen gezeitigt hat, die in Carus' Wissensforderung theoretisch vorgebildet sind, soll weiter unten dargestellt werden.

Im VII. Brief gibt Carus Beispiele für die Art der Landschaftsmalerei, die ihm vorbildlich erscheint. Er nennt vor allem Landschaften aus Goethes Faust, der eine „Fülle poetischer Naturansichten des Erdenlebens enthält" (133). Dann aber auch Humboldts Schilderungen der Steppen und Wasserfälle Amerikas, die er „mit Worten uns vor die Seele zeichnet, daß der Erzählende von den vielseitigsten unmittelbaren Anschauungen durchdrungen" ist. Für derartige Landschaften ist ihm nun aber der „triviale" Name Landschaftsmalerei nicht hinreichend. Und so prägt er dafür jenen

[63]) Vgl. hierzu Eberleins Goethe-Aufsatz a. a. O. S. 44.

bekannten Ausdruck, der so oft auch zu Unrecht für Friedrichs Bilder in Anspruch genommen wird, — Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst (133). Erdlebenbilder: Das können gigantische Szenen sein, Gebirgswaldungen, Vulkane, Wasserstürze, aber auch der stillste Waldwinkel mit seiner mannigfach treibenden Vegetation, der einfachste Rasenhügel mit seinen zierlichen Pflanzen, Landschaften mit Menschen, Jägern und Hirten, — kurz, die Landschaft des Realismus, die das Leben eines Stückes Erde gibt aus dem liebevollen sich Versenken in die „Formationen" der Erscheinungen, eine Landschaft, die nicht nur Herbst oder Winter wie bei Friedrich sein muß, sondern jede Jahreszeit wiedergeben kann, die nicht den Anschluß an die unendliche Weite des Weltenseins sucht, sondern ein in sich geschlossenes rundes Stück Sein ist — Abbild der Natur, und somit Sinnbild des Göttlichen.

Der Erziehung des Künstlers zur Erdlebenbildkunst gilt der VIII. Brief. Wichtigstes Moment dieser Erziehung ist die Bildung des Auges, das dazu angehalten werden soll, „die Natur in ihrem eigentümlichen, göttlichen Leben und ihren Gestaltungen" zu erfassen (145). Nicht nur das ewig Gesetzmäßige soll erkannt werden, sondern auch zugleich die Beziehungen, „welche zwischen den einzelnen Substanzverschiedenheiten und gewissen Formen besteht". Sinnlos ist es, wenn etwa Kaspar Poussin den Meereshorizont darstellt und im Vordergrund Flüsse zeigt, welche Wasserfälle bilden, und zwar so, daß das Wasser unter die Meeresebene hinabstürzt, als flösse das Meer in die Flüsse hinein. Das ist eine „Rohigkeit", gegen die das jugendliche Gemüt geschützt werden muß durch den Hinweis auf das Gesetzmäßige landschaftlicher Struktur. Ist nicht auch für die Darstellungen der menschlichen Gestalt das anatomische Studium des Körperbaus unerläßliche Voraussetzung? Warum also nicht auch in der Landschaftsmalerei das Studium der Naturwissenschaft? Ja, eine derartige wissenschaftliche Durchbildung des Landschaftsmalers könnte sogar von sozialer Bedeutung in ihrem Einfluß auf das Volk sein. „Wie hierbei einerseits die Künstler das Volk förderten, so würden sie auch hier wiederum sich selbst durch regere Teilnahme vom Volk gefördert finden." „Dann werden Bilder vom Erdenleben einer höheren Art, welche den Beschauer selbst zu höherer Naturbetrachtung heraufheben, und welche mystisch, orphisch in diesem Sinne zu nennen sind, entstehen müssen, und die Erdlebenkunst wird ihren Gipfel erreicht haben" (166).

★

Die Landschaftsbriefe entstanden in einem Zeitraum von etwa neun Jahren. Die ersten Briefe tendieren noch unverkennbar zur geistigen Haltung Friedrichs hin und mögen nicht zuletzt auch unter dem starken Eindruck Friedrichscher Bilder geschrieben worden sein (die persönliche Bekanntschaft mit Friedrich hat Carus erst 1818 gemacht). So ist es reizvoll zu beobachten, wie

Carus' im übrigen fest fundierte Weltanschauung in den ersten Briefen sich nicht der Überwältigung durch ein romantisches Erleben zu entziehen vermag. Es wurde schon auf den inkonsequenten Gefühlsausbruch angesichts einer „unendlichen" Landschaft hingewiesen, den er wenige Seiten später nicht recht überzeugend aus der eigenen Anschauung zu rechtfertigen versucht. Und wenn er im III. Briefe von sommerlicher Jahreszeit meint, daß „das recht heiter angeregte Leben der Natur solche zergliedernden Forschungen garnicht gestatte" (40), so ist die — ihm selbstverständlich nicht bewußte — Beziehung zu Friedrich da und widerspricht den später geforderten Gemütszustands-Entsprechungen und ihren theoretischen Konsequenzen.

Eberlein wies in seinem Aufsatz über Goethe und die bildende Kunst der Romantik (a. a. O. S. 59) darauf hin, daß „sich plötzlich im VI. Brief Goethes entscheidender Einfluß und eine neue Wendung zum Objektiven und Gesetzlichen" finde. Dieser Einfluß findet sich aber nicht erst seit dem VI. Briefe, sondern steht hinter der gesamten Weltanschauung Carus'. In einer Studie über *Goethes Naturerkenntnis, ihre Voraussetzung in der Antike, ihre Krönung durch Carus* (Jb. d. Fr. Dtsch. Hochstift, Frkft. 1929) hat Adolf Meyer die naturwissenschaftlichen Zusammenhänge zwischen Goethe und Carus, sowie zwischen Goethe, Carus und den antiken geistesgeschichtlichen Systemen nachgewiesen. Was in dieser Studie für unsere kunstwissenschaftliche Untersuchung als wichtig erscheint, ist die Klarlegung der naturwissenschaftlichen Anschauung und damit gleichzeitig auch der Art des Gottesbegriffes bei Carus. Meyers Untersuchung der Carus'schen Anschauung liegt insbesondere Carus' Schrift *Natur und Idee oder das Werden und sein Gesetz. Eine philosophische Grundlage für die spezielle Naturwissenschaft, Wien 1861* zugrunde, nach Meyer ein Buch, „wie es in jedem Jahrhundert nur einmal geschrieben werden kann. Es ist ganz zweifellos eines der klassischen Dokumente für den Geist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts".

Carus' naturwissenschaftliche Erkenntnisse bedeuten eine Weiterführung Goethescher Anschauungen. Sein Begriff der Urkraft steht in engstem Zusammenhange mit jenem Urphänomen, das Goethe in seiner „Metamorphose der Pflanzen" in der Urpflanze sieht, — die Abstrahierung aller organischen Pflanzenbildungen auf die Idee der Pflanze, auf die ideell sich alle Pflanzenformen zurückführen lassen müßten. Carus geht insofern weiter, als er die zahllose Vielfalt organischer Erscheinungen auf eine höhere, innere Einheit zurückzuführen bestrebt ist, und zwar dadurch, „daß sie alle, nur eins mehr, das andere weniger und jedes anders, eine Wiederholung des großen Weltganzen darstellen" (Natur und Idee S. 108/9, zitiert bei Meyer a. a. O. S. 224). Was ist dieses Weltganze? Es ist „der eine ungeheure Weltorganismus, der unendliche Makrokosmos, der alle übrigen endlichen

Organismen von den Sonnen über die Erden, den Menschen, die Amöben und Kristalle bis zu den kleinsten Atomen und Elementen der Dinge als endliche Mikroorganismen nicht nur räumlich, sondern wesenswesentlich umfaßt" (Meyer a. a. O. S. 223). Wie das mikrokosmische Einzelne die Ganzheit des Makrokosmos spiegelt, so steht hinter dem Ganzen und somit auch gleichermaßen hinter dem Einzelnen das Göttliche als die Ursache, aus der sich die Realität entwickelt. So muß Carus unbedingt zu dem Schluß kommen, daß jedes naturwissenschaftliche Eindringen in die Realität gleichzeitig ein Annähern an die Idee als das Göttliche bedeutet, „immer der erste Schritt zum Wissen von dem Göttlichen überhaupt ist" (Natur und Idee S. 12). So ist letzten Endes die Aufgabe der Naturwissenschaft, „das Wesen göttlichen Werdens im Unbewußten zu erfassen und darzustellen und es bis zur Entwicklung des Bewußtseins zu verfolgen" (12/13).

Das ist aber auch im selben Maße für Carus die Aufgabe der Kunst! Was sind die Erdlebenbilder, die ihm vorschweben, anders als in künstlerische Form gegossene, populär gehaltene naturwissenschaftliche Interpretationen! Das wäre aber nun de facto eine höchst unkünstlerische Zielsetzung, und wir haben uns noch einmal kurz den Weg zu vergegenwärtigen, der zu diesem ganzen Erdleben-Programm führen konnte. Carus tritt insofern ein Erbe der Romantik an, als er die Erkenntnis des Göttlichen, das Bewußtwerden einer höheren Ordnung als die vornehmste Aufgabe der Landschaftsmalerei erachtet. Doch dieses Erbe, göttliche Erkenntnis als künstlerische Zielsetzung, bleibt in seinen Händen nicht das, was es war: Das Göttliche als die Unendlichkeits-Gottheit, das Einzelne als Geheimnis-Hieroglyphe des Ganzen, dem es untergeordnet ist. Die Unendlichkeits-Gottheit wird bei Carus zu einem Pantheismus, zu einem Göttlichen des Makrokosmos, zur Ganzheit einer Welt, deren Rhythmus nicht das Einzelne umschließt, sondern im Einzelnen selbst wieder beschlossen ist. „So ist jeder individuelle Organismus — und jedes Naturding ist ja für Carus ein Organismus — ein Produkt Gottes, ein göttlicher Gedanke, bzw. Urgedanke, oder kurz eine göttliche Idee, die sich in den Dingen darleibt und darlebt" (Adolf Meyer a. a. O. S. 226). Gott ist in der Realität selbst beschlossen, und die naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Realität führt in ihre Gesetzmäßigkeiten und damit auch zu Gott. Die Wiedergabe der Realität muß also Voraussetzung aller Landschaftskunst sein, — Wiedergabe der Realität, der naturwissenschaftliche Studien vorausgegangen sind. Das heißt aber, daß die naturwissenschaftlich fundierte Realitätswiedergabe imstande sein muß, den Beschauer auf die Zusammenhänge der organischen Erscheinungen hinzulenken, ihm dadurch mittelbar das Bewußtsein des Göttlichen zu geben. Das ist fraglos im Bereich des Künstlerischen ein ideeller Zusatz zur Realität, der die Folge eines Gedankenschlusses ist,

nicht aber die notwendige Wirkungsfolge einer künstlerischen Konzeption. Carus sieht die Realität nicht mit den Augen des Künstlers, sondern mit den Augen des Naturwissenschaftlers. Er will der Bildrealität eine Funktion geben, die Funktion der Auslösung göttlicher Erkenntnis; aber diese Funktion ist intellektuell aus dem Weltanschaulichen und nicht aus dem Kunstanschaulichen heraus gedacht.

Die Gefahr der Intellektualität lag schon in der Romantik, war in Novalis, in den Schlegeln latent vorhanden. Und wenn ein Runge die Gefahr des spekulativen Denkens überwand, so verdankte er das einzig dem Gegengewicht seiner protestantisch religiösen Verankerung. Carus Kunstanschauung ist romantisch gedacht, da sie das Göttliche, zwar nicht als Transzendentes, doch aber als ethisches Moment schlechthin, mit einbezieht. Der Begriff des Göttlichen ist bei ihm naturwissenschaftlich erschlossen und somit unromantisch. Er postuliert ihn als Zielsetzung des künstlerischen Schaffens, aber nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, da die Landschaftsmalerei nicht das Göttliche selbst, sondern gewissermaßen nur den Vorraum zum Göttlichen, die „höhere Naturbetrachtung" erschließen soll. Versuchen wir nun, die Kunstanschauung Carus' derjenigen der reinen Romantik gegenüber zu stellen, so kämen wir etwa zu folgender schematischer Definition:

Romantik	Carus
Gottesbegriff: Unendlichkeits-Gottheit	Urkraft, Idee, Makrokosmos
das Einzelne: Hieroglyphe des Unendlichen	Spiegel der Urkraft, und auch des Ganzen
künstl. Gestaltung: Endliches als Symbol des Unendlichen	Realität als Abbild höherer Gesetzmäßigkeit
künstl. Ethos: Erkenntnis der Unendlichkeitsgottheit	Erkenntnis höherer Gesetzmäßigkeiten.

Diese Definition mag gewiß sehr grob sein, aber sie zeigt uns doch eines: die Tatsache nämlich, daß die eigentliche Ursache des Unterschiedes zwischen Carus und der Romantik in erster Linie auf die Verlegung des Göttlichen aus der Transzendenz in den Kern der Dinge zurückzuführen ist. Es ist vor allem ein Unterschied der Weltanschauung. Neben dieser unromantischen Weltanschauung aber steht eine Kunstanschauung, die, und das geht eindeutig aus obiger Definition hervor, eine abgeschwächte, oder wenn man will, auch verwässerte romantische Kunstanschauung ist. In beiden Fällen ein Postulieren göttlicher Erkenntnis als künstlerische Zielsetzung, nur mit dem graduellen Unterschied, daß das Göttliche bei Carus der Realität in den Leib gerückt ist, — das Göttliche in den organischen Zusammenhängen. Anderseits ist der Romantik die Gottheit nicht nur erkenntnismäßige Zielsetzung, sondern auch gleichzeitig ein Wirksames, da es die Form durchdringt und ihr symbolischen Gehalt verleiht. Auch Carus denkt

sich eine solche „Durchdringung", da das Wissen um die organischen Gesetzmäßigkeiten die Gestaltung diktieren soll. Also in beiden Fällen mit graduellen Unterschieden: Göttliches als Zielsetzung und als Triebfeder. Die romantische Triebfeder: Der kinetische Rhythmus des Alls. Die Carus'sche Triebfeder: Die statische naturwissenschaftliche Erkenntnis. Aber die naturwissenschaftlich-ethische „Durchdringung" der Realität in der Kunst ist eine romantisch-kunstanschaulich verwässerte Forderung, die zu gefährlichen und jedenfalls ganz anderen künstlerischen Folgerungen führen muß, als Carus sie wahrhaben möchte. Dem Künstlerischen wird mit der wissenschaftlichen Triebfeder ein wesensfremdes Moment einverleibt, das sich der künstlerischen Intuition als ein Hemmnis entgegenstellt. Die Verquickung von Wissenschaft und Kunst in der Anschauung Carus' ist das Danaer-Geschenk der Romantik, das sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts auf eine höchst tragische Weise auswirken sollte. In dem Moment, wo das Carussche und letzten Endes romantische Ethos der Erkenntnis göttlicher Urkraft in der Kunst, und insbesondere in der Landschaftsmalerei verschwand, trug in der Kunst die Wissenschaft den Sieg über die Intuition davon. *In Carus' Anschauungen ist im Keime jene theoretisierende Malerei beschlossen, die mit der Wissenschaft operierte: Die Bildungskunst.* Das Bewußtsein der höheren Gesetzmäßigkeiten als Zielsetzung der Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst schwindet ganz. An seine Stelle tritt ausschließlich das Bildungsmoment. Wie das Bewußtsein der göttlichen Urkraft angesichts eines Landschaftsbildes bei Carus nur ein hinzugedachtes Bewußtsein war, das nicht unmittelbar von der künstlerischen Gestaltung ausgelöst wurde, so tritt in der Bildungskunst, in den historisierenden Gemälden des 19. Jahrhunderts das „Hinzugedachte" des Beschauers auf eine nunmehr allerdings sehr weltliche Art als ein integrierendes Moment auf, diktiert geradezu die Komposition. Nicht das Sein soll diese Kunst geben, sondern das ein Wissen voraussetzende Geschehen, den Moment aus einer historisch zeitlichen Abfolge, bei dem der Beschauer sich alle zurück- und alle vorliegenden Momente hinzuzudenken hat. Parallel zu Carus' ethisch fundierter Wissenschafts-Kunst entwickelt sich das lehrhafte Historiengemälde, das pomphafte, mit historischem Wissen prunkende und naturferne Können, das insbesondere nach Cornelius in München eine blühende Schule zeitigt, über Kaulbach in dem kunstgedanklichen Kitsch eines Makart oder Piloty zugrunde geht.

III. Kapitel:

Carus' Landschaftstheorie und ihr Verhältnis zu Werken der Spätromantik

Innerhalb der Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergeben sich verschiedene Gattungen, deren geistige Haltung ebenfalls als in Carus' Landschaftstheorie vorgebildet angesehen werden darf.[64]) Ist der landschaftliche Biedermeier-Realismus, der in Ferdinand Georg Waldmüllers Landschaften seine reinste Vollendung gefunden hat, eine der praktischen Möglichkeiten Carus'scher Theorie, die sich von allen romantisierenden Schlacken befreit hat, so gibt es anderseits eine Landschaftsmalerei, die zwischen Realismus und geistig romantischer Beschwertheit zu paktieren sucht. *Hartlaub* wies bereits darauf hin, daß „die Wechselwirkung zwischen bildenden und redenden Künsten von der romantischen Theorie gefordert und selten so verwirklicht wurde wie damals. Bei der stilistischen Verschiedenheit konnten sich beide jedoch nur Inhalte, nur Motive geben".[65]) Eine Einheit romantischen Empfindens zwischen „literarischer" und bildkünstlerischer Romantik war in nuce eigentlich nur in Runges Landschaftsidee vorhanden, — aber doch auch nur als Idee. In dem Augenblick, da das romantische Empfinden zur Konkretisierung strebte und sich im Gegenständlichen zu versinnbildlichen suchte, war die Idee der romantischen Form auch schon ad absurdum geführt. Und auch Friedrichs Werk vermag, wie zu beweisen versucht wurde, diese Tatsache nicht hinwegzuleugnen, da es insofern gewissermaßen einen Sonderfall präsentiert, als Friedrich die nordische Landschaft zum Symbolträger eines romantischen Empfindens machen wollte, die in ihrer formalen Existenz an sich schon die Imponderabilien barg, die einem frühromantischen Empfinden entgegenkamen.

Die weltanschauliche Neuordnung in Carus, die über Friedrich hinaus die Landschaft als eine in sich geschlossene Realität auffaßte, mußte zu anderen Mitteln als Friedrich greifen, wenn das noch wache romantische Empfinden mit der Realität irgendwie

---

[64]) Die Forderung Carus' nach einem wissenschaftlich fundierten Realismus findet — wenn auch nicht mit dem spätromantischen Ziel der Erkenntnis göttlicher Immanenz — seine Parallele auf dem Gebiet der Theaterdekoration. Graf Brühl, Intendant der königlichen Schauspiele in Berlin zur Zeit Schinkels, fordert: „Gründliche Kenntnisse in der allgemeinen und speziellen Geschichte der Baukunst aller Zeiten und Völker, die größte Fertigkeit und Genauigkeit in der Perspektive, selbst archäologische Kenntnisse, genaue Bekanntschaft mit allen Zweigen der Malerei, vorzüglich der Landschaftsmalerei, und des wahren Kolorits, ja selbst Pflanzenkunde usw., damit jedem Lande die anpassenden Formen der Bäume, Kräuter, Felsen und Berge gegeben werden können, sind unerläßliche Erfordernisse für einen Dekorateur, wie er sein soll". (Abgedruckt in Paul Mahlberg, Schinkels Theaterdekorationen, Diss. Greifswald 1916, S. 36).

[65]) Vgl. Hartlaub a. a. O. S. 203.

paktieren sollte. Das „Mittel", vorbedingt in der Frühromantik, war in Carus' Theorie gewiesen: Das „Hinzudenken", das romantische Wissen um ein Ideelles.

Das Bildwerk Carus' belegt diese Entwicklung hinlänglich. Zunächst gibt es Landschaften von seiner Hand, die als Erdlebenbilder in seinem Sinne anzusprechen sind. Beispielhaft hierfür etwa die *Frühlingslandschaft von 1814* der Dresdener Galerie.[66]) Schon diese sehr frühe Landschaft ist in ihrem Charakter der Auffassung Friedrichs völlig wesensfremd. Das zeigt die Komposition. Von einem unsichtbaren Ausströmen der Landschaft über den Rahmen hinaus, jener nach den Seiten zu geöffneten Komposition, die typisch für Friedrichs Bilder ist, kann hier keine Rede mehr sein. Der Vordergrund der linken Bildhälfte wird von den Vertikalen zweier Baumstämme durchquert; sie stehen am Ufer eines Flusses, der dem Bild die Tiefenwirkung verleiht. Der Hintergrund wird von einem Waldkomplex eingenommen. Es ist eine ganz geschlossene Komposition, die die unendliche Landschaftsweite ausschließt, ein existentes geschlossenes Stück Sein gibt, dem der Beschauer in aller Objektivität des Empfindens gegenübersteht.

Neben den Landschaftsbildern realistischer Naturwiedergabe hat Carus nun eine große Anzahl von Bildern geschaffen, in denen das rationalisierte romantische Bewußtsein die seltsamsten und oft peinlichsten Blüten gezeitigt hat.

Der *Wanderer in nächtlicher Felsenlandschaft*[67]) läßt auf den ersten Blick an Friedrich denken. Ein näheres Hinschauen revidiert den Irrtum. Die wildromantische Stimmungslandschaft[68]) dieses Bildes ist von einem ganz anderen Tenor getragen als Friedrichs Landschaften. Der Vordergrund ist nicht „tot" wie auf den Friedrichschen Bildern, dehnt sich nicht wie auf diesen leblos, passiv in das Bild hinein, sondern erscheint vom Bildrand an bewegt als ein unrhythmisches, welliges und spärlich bewachsenes Bergmassiv. In der Mitte des Bildes ein jäh abfallendes Tal, das jedoch durch den Vordergrundsfelsen verdeckt wird. Im dunstig nebligen Hintergrund Wald und in der Ferne zwei lagernde Höhenrücken. In die linke Bildhälfte schiebt sich ein Felsmassiv, auf dem, dicht am Abhang, ein Wanderer steht, der in die Weite blickt. Die Natur

---

[66]) Abgeb. als Titelblatt der von Gerstenberg besorgten Neuausgabe der Landschaftsbriefe.

[67]) Abgeb. in „Verlorene Maler-Romantiker", München 1931, S. 10 und 11.

[68]) Der Begriff Stimmungslandschaft ist immer wieder in der Literatur auf Landschaften Friedrichs angewandt worden. Sehr zu Unrecht! Denn der Begriff der „Stimmung", wie er im Sprachgebrauch geläufig ist, bedeutet einen seelisch gehobenen Zustand. „Stimmungslandschaft" ein vom Charakter der Landschaft diktierten und gefesselten Zustand des Gemüts der statisch ist, also nicht jenen dynamischen Drang des Eingehens in die Landschaft, der Aufgabe des Ichs birgt, den die Landschaft Friedrichs fordert. Stimmungslandschaft kann die Erdlebenlandschaft Carus' in ihrem Entsprechen des Gemütszustands sein, niemals aber die Landschaft Friedrichs.

ist ein wenig in Aufruhr geraten: es stürmt! Der Wind treibt Wolkenschwaden über den Himmel, und der Mantel des einsamen Wanderers flattert wild. Eine romantische Nachtlandschaft, doch von einer Romantik, die mehr an die Kulissendramatik des Theaters jener Zeit erinnert denn an die umfassende Größe der Naturgewalten, an die der Wanderer offensichtlich, allzu offensichtlich denken mag. Wie fern ist seine Haltung von der jener Rückenfiguren zweier umschlungener Freunde, die auf Friedrichs nächtlicher Landschaft den Mond betrachten. Dort spürt man die innere Stille der Menschen, ihr völliges Versunkensein und sich Vergessen angesichts der unendlichen Größe der Natur. Bei Carus steht der Wanderer im Profil zum Beschauer, in der Pose eines deklamierenden Ritters, nicht versunken und hingegeben an die Weite der Nacht, sondern sie anschauend und begrübelnd. Er steht nicht in ihr, wie bei Friedrich der Landschaft hörig und von ihr umfangen, sondern er steht auf ihr, exponiert auf einem Felsen, der Landschaft „aufgesteckt" wie eine romantische Fahne, die das „gedachte" Gottbewußtsein angesichts der Bildlandschaft, die als solche, als Realität, dieses Bewußtsein nicht auszulösen vermag, dem Beschauer handgreiflich vergegenwärtigen soll.

Ist die nächtliche Felsenlandschaft eine Stimmungslandschaft, die wenigstens in der Idee dem Kreis Friedrich'scher Landschaften entstammen mag, so gibt es von Carus Bilder, deren romantische Situation mit der Friedrichs nichts mehr gemein haben. Es ist jene Situation, die sich mit der Schauerromantik des 18. Jahrhunderts rückverbinden läßt, jener Romantik, die die nächtliche Natur mit unheimlich Geheimnisvollem, Spukhaftem verband, die in den Trivialromanen der Zeit schauerliche Blüten zeitigte und als der äußerste Gegenschlag des Pendels einer rationalisierten Naturauffassung in der Kunst jener Zeit angesehen werden darf. Daß die Spätromantik in der Malerei (und ebenso in der Literatur, etwa in E. T. A. Hoffmann) hier wieder anknüpfte und Werke zeitigte, die in der Themenwahl und deren Gestaltung an der Grenze des Kunstkitsches stehen, war eigentlich nicht anders zu erwarten. Wie in Carus' Landschaftstheorie Realität und Ideal auseinanderfällt, ihre Einheit nicht mehr in der Gestaltung wie bei Runge und Friedrich angestrebt wurde, konnte — mit der gleichzeitigen Verschiebung des Ideals aus der Transzendenz in die Immanenz einer „Wissenschaft" — die romantisch gedachte Fesselung des Beschauers nicht mehr aus der Durchdringung einer weltanschaulich bereits fixierten Realität der Landschaft hervorgehen, wie aus der Landschaft Friedrichs. Wenn die Gestaltung der Natur selbst aber nicht das gekennzeichnete romantische Ideal zu fassen vermochte, so blieb nur der eine Weg offen: Die Anleihe des „Symbols", der Themenwahl bei dem literarischen Ideenkreise, die dann mit der romantischen Idee zwar nicht aus der Gestaltung der Natur, dafür aber aus der Wiedergabe eines literarischen Themas den Beschauer

zu „affizieren" vermochte. Damit ist das Schicksal der romantischen Malerei, der contradictio in adjecto „romantische Form" besiegelt. Die Klitterung von Malerei und Literatur, die statisch bildmäßige Fixierung eines kinetisch gedanklichen Vorgangs mußte entweder zur künstlerischen Verflachung (das „Sentimentalische" des 18. Jahrhunderts feiert peinliche Auferstehung) oder zur Degradierung der Malerei als Dienerin der Literatur: zur Illustration führen. Beide Möglichkeiten haben sich in der Malerei des 19. Jahrhunderts erfüllt.

Carus' *Erlkönig*[69]) darf als ein Musterbeispiel für den spätromantischen Irrweg der Malerei angesehen werden: Goethes Erlkönig reitet mit dem Kind auf dem Arm als schattenhafte Silhouette durch eine nächtlich schauerliche Landschaft, verfolgt von einer dilettantisch gemalten Geisterschar. Aber gerade in Carus' Werk verdient es gegenüber anderen Bildern ähnlicher Tendenz (wie dem Wanderer in der Felsenschlucht) hervorgehoben zu werden: es spiegelt wie kein anderes Carus' literarisches Verhältnis zum Romantischen: ein literarisches Kunstwerk wird „gemalt", eine vom Dichter bereits gestaltete Form wird, soweit sie bildhaften Charakter hat, bildhaft nachgestaltet.

In eine Gruppe mit diesem Bild, in dem das „Romantische" nicht aus der eigenen bildmäßigen Gestaltung, sondern aus der Wahl des romantisch gedachten Themas, das dem Bild zugrundeliegt, hervorgeht, gehören noch eine ganze Reihe von Carus' Werken: Szenen aus dem Faust, die Musik, — auch „Goethes Grab", das nun freilich als rein gedankliche Zusammenstellung denkmalhafter Requisiten mit heroischem Landschaftshintergrund — weit entfernt von Friedrichs Gräbern der Freiheitskämpfer — die äußerlichste Stufe von Carus' Bildkunst darstellt.

Zu Carus als Maler lassen sich nun einige Künstler hinzugesellen, die der spätromantischen Malerei angehören und in manchen ihrer Bilder eine ähnliche geistige Haltung aufweisen, wie wir sie in den Bildern Carus kennengelernt haben. Es seien im folgenden, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit, einige Beispiele hierfür gegeben, die erweisen werden, wie sich die in Carus' Landschaftstheorie im Prinzip vorgebildete Entwicklung der Spätromantik auswirkt.

Karl Friedrich Lessing, der Schadow-Schüler und Freund Schirmers, hat neben seinen Historienbildern und reinen Landschaften auch romantische Bildsituationen gegeben. In unserem Zusammenhang erscheint als das interessanteste dieser Bilder der *Klosterhof im Schnee*.[70]) Lessings winterlicher Klosterhof und Friedrichs Klosterruinen der National-Galerie, — zwei Bilder, die gültigste Gegenüberstellung zweier grundsätzlicher Abwand-

[69]) Ausführliche Angaben und Beschreibungen der Bilder Carus' gibt die Dissertation von Gerda Grashoff a. a. O.

[70]) Abb. Cohen Hundert Jahre rheinischer Malerei Bonn 1924 Bild 14.

lungen des einen Begriffes „Romantik" sind, der in der verschiedenen Auffassung klösterlicher Weltabgeschiedenheit zum bildhaften Ausdruck wird. Friedrichs Klosterruine, eingesponnen in den großen Weltenrhythmus alles Werdens und Vergehens, wahrhaft Zeichen einer Kraft, der Menschenwerk in seiner endlichen Vergänglichkeit zum Nichts wird. Mönche in langem Zug, fern von allem Wesenhaften, in der Zeitlosigkeit ihrer Haltung und ihres Ganges die Unendlichkeit der Zeit und des Raumes in sich tragend. Lessings Klosterhof ist dagegen dem Beschauer nahegerückt, ihn in das Geviert des Hofraumes wie in eine Bühnenrealität hineinnehmend. Nichts von jenem seltsam weltenfernen tragenden und leidenden Tenor des Friedrich'schen Bildraumes, — die Klosterruinen stehen statisch fest, die beschneite Tanne, nahe dem Beschauer, ist ein endliches, sachliches, beschneites Stück Leben, das jeder „tragischen" Bildfunktion fremd ist, in einem merkwürdigen Wirklichkeits-Gegensatz zu dem Hintergrund des Kreuzgangs steht, der zur eigentlichen Bühne des romantischen „Geschehens" wird. Schwarz verhüllte Mönchsgestalten schreiten zur Kapelle, wo in der Tiefe der Flügelaltar, magisch beleuchtet, sichtbar wird. Doch das Schreiten der Mönche hat nicht den Rhythmus der schicksaltragenden priesterhaften Mönchsgestalten Friedrichs, sondern sie schreiten mit einer Bühnenfeierlichkeit, einer unglaubwürdig theatralischen Getragenheit, die das „Romantische" in dem angenehm gruselnden Zusatz zur undurchbrechbaren Realität eines Klosterhofes gibt.

Wesentlicher als Lessing erscheint in unserem Zusammenhang das Bildwerk Schinkels. Die kunsthistorische Stellung, die Friedrich Schinkel als Maler im Bildschaffen des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts einnimmt, ist von allen Künstlern der Zeit wohl die stilistisch am wenigsten eindeutig umreißbare Stellung. Schinkel steht gewissermaßen „zwischen den Stilen", gehört weder ganz den heroischen Landschaftern an, noch ganz dem Friedrich-Kreis, noch ganz den Spätromantikern. Eine Erklärung hierfür dürfte sich finden, wenn wir im Sinne des Pinder'schen Generationsproblems Schinkels Geburtsjahr mit dem der anderen in betracht kommenden Künstler vergleichen. Zitieren wir die vor und nach Schinkel geborenen wichtigsten Maler, so ergibt sich innerhalb eines Zeitraums von etwa 40 Jahren folgende Geburtszahlen-Reihe: Reinhart 1761, Koch 1768, Friedrich 1774, Runge 1777, Schinkel 1781, Ferdinand von Olivier 1785, Franz Pforr 1788, Schnorr von Carolsfeld 1794, August Heinrich 1794, Karl Philipp Fohr 1795, Karl Blechen 1798, Schwind 1804.

Die Zusammenstellung dieser Maler-Geburtsdaten ergibt nun Folgendes: Schinkel ist 4 Jahre später als Runge geboren worden, 7 Jahre später als Friedrich. Anderseits ist er mindestens um 7 Jahre älter als der Kreis von Künstlern, die als spätromantische Erben und Verarbeiter Friedrich'scher Romantik anzusprechen

sind. Das heißt also, daß Schinkel nicht einen geistig eindeutig gerichteten Aufgabenbereich zu erfüllen hat, sich nicht als Exponent eines aus historischen, geistigen und wirtschaftlichen Momenten entstehenden Stiles fühlen kann, wie es die Generation der sechziger Jahre (Reinhart, Koch), der siebziger Jahre (Friedrich, Runge), der Zeit um Neunzig (Carus usw.) konnte. Schinkel ist weder durch ein zu verwaltendes geistiges Erbe, eine neu aufkommende Weltanschauung „festgelegt", noch ist er selbst ausführendes Organ eines bestimmten Zeitwollens, wie die Generation Runge-Friedrich. So sieht sich Schinkel — z w i s c h e n den eigentlich wirksamen Generationen — unverbunden jenen kunstanschaulichen Stilformen gegenüber, die wirksam sind, als er in der Zeit von etwa 1805 bis 1815 sich als Maler betätigt.

Es kann nach dem bisher Gesagten nicht anders sein, als daß Schinkels Bildwerk kein einheitliches Gesicht trägt, daß er vielmehr zwischen den Stilen schwankt, immer rezeptiv, nie von sich aus zu einer eigengemäßen Bildform gelangend. (Es bleibe dahingestellt, inwieweit man hieraus Rückschlüsse auf Schinkels architektonisches Schaffen, auch auf das Verhältnis Schinkel-Gilly ziehen kann. Jedenfalls hat sich seit August Grisebachs Biographie die Einstellung der heutigen Schinkel-Forschung wesentlich geändert.) Der „frühe" Schinkel, der in Rom 1803 Joseph Anton Koch kennen gelernt hat, begeistert sich an der Klarheit des klassischen Geistes heroischer Landschaft. Der Schinkel nach 1810, nach der Rückkehr aus Italien, kann sich nicht der Intensität jener Stilform entziehen, in der diese Jahre ihren stärksten sichtbaren Ausdruck empfangen: der Romantik C. D. Friedrichs. Schließlich erreicht ihn, vor allem auch durch Gilly inspiriert, der Geist der Gotik. Drei Elemente, die stilbildend sind. Aber keines vermag ihn ganz zu bannen, er operiert mit allen dreien. Und so steht sein Bildwerk im Zeichen der heroischen Landschaft Kochs, der Romantik Friedrichs, der Gotik Gillys.

In den Jahren bis etwa 1810 folgt er ausschließlich den Spuren Kochs. Eine der besten Arbeiten dieser Zeit ist die Gouache *Antikes Opferfest*,[71]) nach v. Sydow etwa 1806 bis 1807, also noch unter dem frischen Eindruck der Persönlichkeit Kochs entstanden. Eine antike Stadt, die bergig zur Höhe führt. Im Vordergrund ein kleiner römischer Tempel, zu dem antik gewandete Gestalten den Opferstier führen. Die Komposition ist klar und einfach, und Schinkel zeigt sich in diesem Bilde gewiß nicht als der geringste der geistigen Nachfahren eines Poussin.

Nach 1812 machen sich die Einflüsse Friedrichscher Landschaften und der Hang zur Gotik als Zusätze zur ursprünglichen heroischen Landschaftsbasis bemerkbar. Die *Landschaft mit*

---

[71]) Abb. Monatshefte f. Kstw. 1921, Tafel 36, Abb. 1.

Pilger[72]) erscheint als eine nicht recht gelungene Synthese der Einflüsse Kochs und Friedrichs. Eine südliche Landschaft, aus der ein Kuppelbau ragt, und die bis in die Ferne klar und ruhig verläuft. Auf dem Bergabhang im Vordergrund sitzt die kleine Rückenfigur eines Pilgers, der die Landschaft betrachtet. Doch wie der Vordergrund mit der rahmenden Baumkulisse dem Bild einen sicheren Halt verleiht, so überträgt sich das Ruhige, in sich Beschlossene der Landschaft auf die Figur des Pilgers. Er verliert sich nicht im Sinne Friedrichs geistig an die Landschaft, sondern nimmt die sonnige Klarheit der südlichen Landschaft in sich auf, sättigt und festigt sich an ihr, anstatt sich ihr hin- und aufzugeben.

Auch die *Abendlandschaft*[73]) zeigt einen Zusammenhang mit Friedrich. Eberlein wies in dem bereits mehrfach zitierten Aufsatz über Goethe und die Romantik (S. 48) darauf hin, daß in dieser Abendlandschaft der Tetschener Altar als Motiv verwandt wurde. Die Analogien zwischen dem aus der Schinkelschen Landschaft herausragenden Bergkegel mit dem Felsmassiv des Tetschener Altars sind in der Tat so stark, daß man wohl an eine direkte Anlehnung Schinkels glauben darf. Er hat den Tetschener Altar im Geiste der idealen Landschaft verarbeitet, setzt den Bergkegel des Tetschener Altars in die Mitte des Bildes, baut um ihn herum eine ideale Landschaft, die in ihrer kreisförmigen Geschlossenheit, ihrer Schichtung das ursprünglich romantisch Einsame des Friedrich'schen Bergmassiv mit heroischem Naturempfinden verbrämt und verweltlicht.

Der *Heilige See bei Potsdam*[74]), schon ganz romantische Stimmungslandschaft, steht ebenfalls noch unter dem Einfluß Friedrichs. Schinkel hat hier ein bei Friedrich beliebtes Bildrequisit direkt entnommen, und zwar die zur Spitze gegabelte Stange am linken Bildrand[75]). Und es erscheint fast wie höhere Ironie einer Wald- und Wiesenromantik, daß er hier auf Friedrichs ernst kahlen nüchternen Strunk zwei Vöglein setzt.

Echteste Mondschein-Romantik gibt die *Nacht*[76]), eines der Wandbilder des Humbert'schen Hauses, die 1813 bis 1814 entstanden sind. Ein mondbeglänzter See, auf ihm ein einsamer Kahn mit einigen Menschen. Auf der rechten Bildhälfte ein tannenbewachsenes dunkles Ufer, auf dem gotische Ruinen stehen. Das ist die Mond-Ruinen-Stimmungslandschaft, die wir von nun an nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur immer wieder antreffen. Es bedeutet nichts anderes, als daß an die Stelle

---

[72]) Abb. Grisebach, Carl Friedrich Schinkel, Lpzg. 1924, S. 41.
[73]) dto. S. 42.
[74]) dto. S. 47.
[75]) Der gegabelte Baumstrunk findet sich auf Friedrichs „Greifswalder Hafen" (Abb. Wolfradt S. 115, ferner auf dem Bild „Die Lebensstufen" (Abb. Wolfradt S. 119).
[76]) Abb. Grisebach a. a. O. S. 46.

der romantischen Intensität eines Friedrich, sich über die Realität der Landschaft hinauszuschwingen, Zeit und Raum in dem zur kompositionellen Tat gewordenen Bewußtsein der unendlichen Weite zu überwinden, ein Resignieren gegenüber der Realität eintritt. Resignieren: denn, unfähig, die Realität, das heißt Zeit und Raum zu durchstoßen, schafft man eine spezifische Realität, die den Beschauer mittelbar sich mit Hilfe der Phantasie in eine irreale Ferne versetzen läßt. Auch hier wieder das „Gedachte", die Mittelbarkeit eines durch die Realität ausgelösten „Wissens" der Carus'schen Theorie anstelle der Unmittelbarkeit eines wahrhaft kosmischen Unendlichkeitserlebnisses bei Friedrich. Aber es ist nicht einmal das von einem schönen Ethos getragene Wissen Carus' um ein Höheres, um die in der Realität beschlossene wunderbare Gesetzmäßigkeit der Natur, sondern es ist in dieser Mondschein-Ruinen-Romantik ein höchst bequemes, höchst billiges „Wissen", ein zuchtloses Treibenlassen der Phantasie, nicht zu einem Höheren, Göttlichen, sondern zu dem angenehmen Gefühlsdusel des mondschein-nächtlich Verzauberten, des Ruinengrusels, der die Phantasie beschwingt. Diese Mondschein-Realität, die den Begriff des Romantischen ins Schmachtende, Schwärmende umbiegt, wird zum abgegriffensten Gegenstand der Malerei. *Johann Peter Hasenclevers Sentimentale*[77]), die am Fenster sitzt und den Mond anstarrt, ist die reizendste Persiflage auf dieses spätromantische Situationsklischee.

Bei einer anderen Gruppe von Künstlern, die in diesem Zusammenhang genannt werden muß, wird das romantisch Gedachte zu einer Wendung in die Vergangenheit, in das Mittelalter, das so, in Bildern gestaltet, lebensferner, traumhaft wirklicher und somit wahrhaft romantischer Realismus wird.

Aus dieser jäh erwachten Liebe zur Vergangenheit entsteht zu Beginn des Jahrhunderts jenes ungeahnte Interesse für das deutsche Märchen, das besonders durch die Tätigkeit Brentanos und von Arnims schnell zum Allgemeingut des deutschen Volkes wird. Und wie das Interesse für das deutsche Märchen schon in der Frühromantik wach wurde (ich erinnere nur an Runges pommersche Märchen für Brentano), so war auch seit dem Sturm und Drang, Hand in Hand mit der Wiederbelebung der Gotik, die Liebe zum „schönen" Mittelalter wach geworden. An die Seite Raffaels tritt ebenbürtig Dürer, und seit Goethes Panegyrikus auf Erwin von Steinbach nimmt die Neugotik in der Baukunst einen gewichtigen Raum ein. Nürnberg wird seit Tiecks Sternbald Wallfahrtsstätte, das Interesse für die altdeutsche Kunst beginnt sich zu regen, die Brüder Boisserée legen in Köln den Grundstock zu ihrer umfangreichen und schnell berühmt gewordenen Sammlung deutscher und niederländischer Malerei der Gotik. Die Darstellung mittel-

[77]) Abb. Cohen a. a. O. Bild 26.

alterlicher Szenen und Trachten, angespornt dann auch durch Goethes Faust, bestimmt zu einem nicht unwesentlichen Teil die künstlerische Produktion nach 1800.

Auch zwischen dieser retrospektiven Einstellung der Kunst zum deutschen Mittelalter, das Italien verdrängt, und zwischen Carus' Landschaftstheorie läßt sich ein klarer geistiger Zusammenhang feststellen. Es ist wieder, durchaus im Zusammenhang mit Carus zu verstehen, der romantisch gedachte Zusatz zur Realität, die reale Gestaltung einer unreal zeitlich fernen Situation, in die man sich mit Hilfe der Phantasie zurückversetzt. Das deutsche Mittelalter mit seinen Rittern, seinen Minnesängern, mit den Burgen, denen man die Ruinen verdankt, mit seinem sorglos stolzen und verspielten Leben (so sah es jedenfalls die Romantik), — das war die Zeit, in die man die Gegenwart zurückversetzte.

Diese Interpretation von Darstellungen mittelalterlicher Szenen gilt nun gewiß nicht jener deutschen Historienmalerei, die etwa mit Wilhelm Tischbeins Konradin anzusetzen ist und dann in der Malerei des 19. Jahrhunderts einen beherrschenden Platz einnimmt. Es soll vielmehr in diesem Zusammenhang an jene Darstellungen erinnert werden, die mittelalterliche Szenen mit der Landschaftsdarstellung verbinden, sie nicht um der Historie, des Besonderen des Geschehens willen geben, sondern die der Landschaftsrealität den mittelalterlichen Situations-Mantel umhängen, — aus demselben romantischen Wollen heraus, aus dem in den Bildern eines Carus oder Schwind Zeit und Raum der Realität mit Hilfe des literarischen Themas durch die Phantasie überwunden werden soll. Was die Bilder der Künstler, die wir hier zu nennen haben werden, von denen der anderen Spätromantiker unterscheidet, ist die unbefleckte Reinheit ihres Realismus, der nicht durch den „erdachten" real irrealen Zusatz verwässert und verkitscht wird, sondern in ihm die Schönheit und Reinheit des religiösen Erlebens spiegelt, das diesen Künstlern eigen ist.

Das ist vor allem jener kleine Kreis von Landschaftern, als deren Bedeutendster Ferdinand von Olivier angesehen werden kann[78]). Der ursprünglich ganz nazarenisch eingestellte Olivier ist der eigentliche künstlerische Entdecker der salzburgischen Landschaft. Und wie ihm, so wurden auch den Künstlern, die mit ihm gleichzeitig zu nennen sind, die Gegend um Salzburg zum großen künstlerischen Erlebnis.

1823 erschien von Olivier eine Folge von Lithographien, deren Titel lautete: *Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden. Geordnet nach den sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwey allegorische Blätter (Von Ferdinand Olivier. Jahr des Herrn*

[78]) Zusammengestellt in: Salzburg und das Salzkammergut, eine künstlerische Entdeckung in hundert Bildern, dargestellt von Heinrich Schwarz, Wien 1926.

1823)[79]). In diesen Blättern wird der Geist der Rungeschen Tageszeiten auf eine Weise abgewandelt, die an die Stelle der kosmisch umspannenden Idee des Auf- und Niederganges vom Morgen zur Nacht, vom Leben zum Sterben den spätromantisch bescheideneren Ablauf der Woche setzt, an die Stelle der mystisch tiefen Hieroglyphe das reale Gleichnis menschlicher Tätigkeiten und menschlicher Altersstufen, die den Ablauf des menschlichen Lebens im Ablauf der Woche versinnbildlichen. Die Landschaften, mit realistisch liebevoller Sorgfalt und jenem hauchzarten Strich der Feder wiedergegeben, der allen diesen Künstlern um Olivier eigen ist, tragen Gestalten von Jägern, Hirtinnen, Schnittern, Mönchen, Kirchgängern, die jeweils das landschaftlich Existente mit einer ganz zeitlosen Atmosphäre erfüllen. Diese Menschen Oliviers sind ganz von nazarenisch lebensfernem Geist beseelt. Sie scheinen zu agieren, aber es ist um sie eine Lautlosigkeit, ein nach innen Horchen, das die Landschaft mit einer merkwürdig irrealen Spannung erfüllt, das Momentane des realen Ausschnitts zum ewig Gültigen erhebt. Diese Blätter sind zartester, schüchternster Auftakt zum Realismus, — noch verhaftet in der romantischen Sehnsucht, das Immanente des Seins einzufangen, die Realität der zeitlichen und räumlichen Verbundenheit zu entheben, und doch schon unabweisbar den Schritt in die Sphäre des Realismus tuend, der alles Romantische hinter sich läßt.

Neben Olivier ist hier Karl Philipp Fohr zu nennen. Wohl zum Schönsten in seinem Werk gehört eine aquarellierte Federzeichnung, die eine Prozession auf dem viel gemalten Petersfriedhof bei Salzburg darstellt.[80]) Ein reales Stück Welt, in das die romantische Phantasie eine Prozessionsszene stellt: Mönche, die Banner und Kreuze an den Gräbern vorübertragen, Gestalten in mittelalterlicher Tracht, die niederknien. Es ist, wie auch Heinrich Schwarz feststellt, nicht die Todessehnsucht Friedrich'scher Friedhofsbilder, die aus diesem Blatt spricht, sondern die christliche Vorzeit wird dieser Generation visionäres, lebendiges Erlebnis, die Vergangenheit wird wach und stellt sich als Realität in der Realität der Landschaft dem Beschauer dar.

Und schließlich sei noch eines allzu wenig beachteten Künstlers gedacht: des Malers August Heinrich, des Schülers Caspar David Friedrichs, der ebenfalls sich im Salzburgischen aufhielt und dort seine schönsten Blätter zeichnete.[81]) Über Olivier und Fohr hinausgehend, gibt er die Realität, ohne sie mit Gestalten der Phantasie zu bevölkern. Sein Auge sieht die Welt nicht mit der lebensfrohen, unbekümmerten Frische eines Waldmüller, sondern er hat die Ehrfurcht vor dem Objekt, die religiöse Liebe, die

[79]) Abb. Schwarz a. a. O. Bild 16—24.
[80]) dto. Bild 8.
[81]) Abbildungen Heinrich'scher Zeichnungen bei Schwarz a. a. O., Bild Nr. 48—53.

reinstes Friedrich'sches Erbe ist. Sein Realismus hat den Hauch der ersten Jugend, seine Landschaften sind mit einer Behutsamkeit, einer liebevollen Einfühlung in das Détail gezeichnet, wie wir sie in solcher zarten Beseeltheit in der Kunst des 19. Jahrhunderts nicht mehr finden. Hier klingt die Romantik aus in jener Reinheit, die einem Runge und einem Friedrich eigen gewesen ist.

Deshalb steht Heinrichs Werk abseits von jener Entwicklung, die Carus in seiner Theorie vorzeichnet. Wie von Carus' männlich-romantischer Wissenschaftskunst eine Weiterentwicklung geht, die das religiöse Unendlichkeitserlebnis in seinen Bildwerken zu einer literarisch vergewaltigten Romantik abflacht, verweltlicht und verbürgerlicht bis zum Kunst-Kitsch, so klingt in dem bescheidenen Werk Heinrichs der Welten-Überschwang der Frühromantik in jugendlich keuscher Andacht vor der Natur aus.

Als geistig verwandt mit dieser Gruppe von Künstlern um Olivier darf auch K a r l B l e c h e n gelten, der Bedeutendste unter den Malern der Spätromantik, der weit in das 19. Jahrhundert vorweist und schon neue künstlerische Wege öffnet. Für uns kommen jene Arbeiten Blechens in Betracht (die nur einen kleineren Teil und den am wenigsten bedeutsamen seines Werkes ausmachen), in denen er unter dem Einfluß der Landschaften Friedrichs steht. Das wichtigste dieser Bilder ist das *Beschneite Tal*[82]) in der National-Galerie, das 1825 entstanden ist und offensichtlich noch die geistige Nähe Friedrichs kündet. Ein winterliches Tal, rings von Bergen umgeben. Im Vordergrund ein wild verzweigter Baum mit kahlen, knorrigen, weitausgreifenden Ästen. Im Hintergrund auf einem hohen Postament die Statue einer Madonna mit Kind.

Fraglos treffen wir hier eine Situation an, die der des Tetschener Altars nicht unähnlich ist. Blechen will den Richtungszug zum religiös Kontemplativen, den das Tragische der winterlichen Landschaft mit den frierenden Baumästen nehmen soll, intensivieren, indem er der an sich neutralen winterlichen Realität das „Symbol" der Madonnen-Statue einverleibt. Und doch präsentiert dieses Bild eine völlig andere romantische Haltung. In Friedrichs Landschaft steht ein Kreuz auf einer Felsenspitze, die, an sich schon der realen Existenz kompositionell scheinbar enthoben, in das Symbol des Kreuzes mündet, im Kreuzessymbol der Unendlichkeit begegnet. Blechen stellt die Madonnenstatue willkürlich in die Landschaft als ein ihr wesensfremdes, un-natürliches Gegenständliches, als „Versatzstück". Und es ist nicht das Kreuz, das schlichte, wahrhaft symbolhafte „Zeichen", es ist die Madonna, das gegenständliche Symbol, das in seiner Vereinzelung nicht die christlich romantische Unendlichkeit des religiösen Erlebens zu symbolisieren vermag. So nahe dieses Bild der frühromantischen Situation Friedrichs stehen mag, es unterscheidet sich im Prinzip nicht

---

[82]) Abb. G. I. Kern, Karl Blechen, Bln. 1911, S. 23.

von der rationalisierten Unendlichkeitsidee in der Landschaftstheorie Carus'. Denn die Landschaft ist real („realer" als die Landschaft Friedrichs), ihr winterliches Kleid ist eine der Formen der Natur, die den Formen des Carus'schen Gemütslebens entsprechen. Die Madonnen-Statue ist der religiös-literarische Zusatz, das gedachte Wissen um das Göttliche der Natur, das in seiner Idealität real dargestellt, in die Realität der Landschaft hineingesetzt ist.

Hält sich dieses Bild noch fern von der verflachenden spätromantischen Literarisierung der Landschaft, so gibt es von Blechen auch Bilder, die durchaus gemalter E. T. A. Hoffmann sind. Von seinen vielen Ruinenbildern sei als treffendstes Beispiel hierfür das *Ruinenbild mit dem fauchenden Uhu*[83]) sowie die Lithographie des Klosterhofes im Schnee[84]) genannt, Bilder, in denen an die Stelle des religiös romantischen Momentes des „Beschneiten Tales" das literarisch Berichtende einer gruseligen Szene tritt.

An den Schluß dieser Reihe sei als der letzte Spätromantiker Moritz von Schwind gestellt. Das, was die Generation Schwinds mit der schon längst versunkenen Welt Runges noch verband, gewinnt in seinem Werke (und in künstlerisch weit geringerem Format in dem Werk Richters) Gestalt und flüchtet sich aus der Zeit eines beginnenden Materialismus, aus der Welt der Eisenbahnen, Dampfschiffe und aufsprießenden Fabriken in jene andere, reinere Welt, in der die spätromantischen Sehnsüchte sich einzig noch einmal erfüllen können, — in die Welt des deutschen Märchens.

Schwind ist vor allem der Maler des deutschen Märchens. Und nur in diesem (gewiß eng gewordenen) romantischen Bereich vermag er schöne und zum Teil bedeutende Leistungen zu schaffen. Anders ist es mit jener Gruppe von Bildern, die in engster geistiger Beziehung zu den Bildern Carus' stehen, und die uns deshalb in unserem Zusammenhang wichtiger erscheinen als die Märchen-Bilder, die die positive künstlerische Leistung dieses Künstlers bedeuten.

In Schwinds Werk empfängt die Spätromantik recht eigentlich erst ihre Verfestigung, wird zum gültigen Ausdruck einer geistigen Haltung, die sich jener Carus'schen „Immanenten Transzendentalität" (nach Rehder) nun ganz entzieht, um das, was romantisch zu nennen wäre, aus der biedermeierlichen Traulichkeit und Kleinbürgerlichkeit heraus als Blau Blümelein sprießen zu lassen, als eine sehr bürgerliche Romantik, die die Größe ihrer geistigen Herkunft kaum noch ahnen läßt.

---

[83]) dto. S. 25 und 29.

[84]) Abb. Schwind, des Meisters Werke, Klassiker der Kunst, Sttgt. u. Lpzg. 1906, S. 429.

Aus dem umfangreichen Werk Schwinds sei vor allem als interessantestes Beispiel für die Auffassung der Rückenfigur in dieser Phase der Spätromantik das *Bild des Wanderers* herausgegriffen, der in eine Landschaft hinausblickt (1931 im Münchener Glaspalast verbrannt) [84]). Ähnlich wie bei Schinkel empfängt der Vordergrund des Bildes einen festigenden Rahmen durch eine knorrige Eiche, unter der der Wanderer sitzt und verträumt die Landschaft anschaut, die sich mit vielen Hügeln und Burgen weit und lustig in die Ferne zieht. Die Rückenfigur empfängt hier eine neue Nuance der Gestaltung, die sie mehr noch als bei Carus, Lessing oder Schinkel vom Geist der Friedrich'schen Rückenfigur entfernt. Sie ist nicht mehr klein, verschwindend, Symbol der menschlichen Kleinheit im Angesicht der Größe der Natur, sondern ist ganz in den Vordergrund gerückt, beherrscht das Bild und beherrscht auch geistig die Landschaft. Sie erscheint geradezu als das geistige Zentrum des Bildes; in ihr, und nicht in der Landschaft konzentriert sich der ganze Sinn des Bildes. Wie die Landschaft selbst in ihrem frohen Auf und Ab der Hügel, den lustig blinkenden Burgen in der Sonne ganz „diesseits", ganz „endlich" ist, so ist die Rückenfigur nicht nur geistig, sondern auch realiter fest im Sein der Form verankert: Ein kleiner Hund, ein Ranzen machen Friedrichs entselbstete, im Unendlichen geistig verschwebende Rückenfigur zu Schwinds Wanderer, der singend und freudig „von Land zu Land" zieht, zu einem Volkslied-Wanderer, der gerade unter einem Baume Rast hält, verträumt in die Landschaft schaut und seinen Gemütszustand gemäß Carus in ihrer Realität wiederfindet.

Eine weitere Schwind'sche Modifikation des romantischen Themas „Rückenfigur" bietet die *Morgenstunde*[85]). Ein biedermeierliches Jungmädchen-Zimmer, dessen Bewohnerin das Fenster geöffnet hat und nun in die morgendlich besonnte Landschaft hinausblickt. Wir denken an Friedrichs Atelierfenster, an dem die Rückenfigur seiner Frau steht und in die Ferne schaut[86]). Das, was auf diesem Bilde Friedrichs an „Interieur" zu sehen ist, ist von mönchischer Nüchternheit und Kahlheit. Eine Fensternische, deren Leere durch die Senkrechten und Waagerechten der Fensteraufteilung nur noch unterstrichen wird. Nichts läßt den Blick in der Nähe des Rauminnern verweilen; er wird von der Rückenfigur aufgenommen, ahnt in ihr die Weite der Ferne, die jene im Blick einfängt, sehnt sich hinaus aus der endlichen Enge des Raumes. So ist der Beschauer selbst die Rückenfigur, und die Rückenfigur, deren Blick die kaum sichtbare Weite aufnimmt, symbolisiert das geistige Schwingen über die unendliche Ferne der Landschaft. Ganz, ganz anders bei Schwind. Durch das geöffnete Fenster ist

[85]) dto. S. 394.
[86]) Abb. Wolfradt a. a. O.

ein Stück Landschaft zu sehen. Aber der Blick des Beschauers kann sich nicht auf dieses Stück Landschaft und auf die Rückenfigur des Mädchens, das in die Ferne blickt, konzentrieren. Der Blick wird abgelenkt, verbleibt im Innern des Raumes und wandert über das Vielerlei des Interieurs, dessen Bildgewichtigkeit die Rückenfigur und das Stück Landschaft vor dem Fenster im wahrsten Sinne des Wortes in den Hintergrund drängt. Die Realität der traulichen Nähe ist stärker als der Wunsch, über sie hinaus mit der Rückenfigur die Ferne zu erahnen. Es ist die biedermeierliche Realität einer Zimmer-Landschaft, der die Rückenfigur des Mädchens als die — zu denkende — sonnige Weite der morgendlichen Welt eingefügt ist. Aber das mit Hilfe der Rückenfigur zu Denkende ist nicht zwingend und führt nicht magisch über die Realität hinaus. Die Gegenständlichkeit der Nähe ist stärker. Denn dieses „interieurnahe" Bild Schwinds, das n o c h die Spuren Friedrichs trägt, ist in der Ausführung [87]) dreizehn Jahre später entstanden, als das „Balkonzimmer" *Menzels*, dessen „Realismus" alles literarisch Gedachte der Spätromantik schon weit hinter sich ließ — nicht ohne die bürgerliche Enge der Realität unvergleichlich auszuweiten und geistig zu überhöhen.

Schließlich seien aus dem Werke Schwinds noch einige jener Bilder herangezogen, in denen, ähnlich wie auf den Bildern Carus', das romantische Moment der an sich unromantischen Realität durch eine entsprechend literarische und somit unmalerische Themenwahl einbezogen wird. Ein geradezu prototypisches Beispiel hierfür ist Schwinds *Elfenreigen* [88]), wo in einer realen Landschaft die real gemalten Irrealitäten der Elfen einen Reigen aufführen, — sentimentales Umschreiben des optisch Existenten mit einer Situation, die nur literarisch, dichterisch gestaltet werden kann, mit malerischen Mitteln dargestellt jedoch anstatt des Künstlerischen ein Künstliches gibt. Hierzu gehören etwa noch der schon bei Carus angetroffene *Erlkönig*, der *Traum des Gefangenen*, und der *Traum Erwin von Steinbachs* [89]).

Daß es sich bei diesen Bildern niemals um eine Gestaltung im Sinne von Friedrichs Landschaften handeln kann, bedarf keiner weiteren Begründung. Sie sind Zeugnisse eines Zeitgeistes, der nicht mehr die innere Größe jenes Geistes der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts besitzt, nicht mehr die Schwungkraft hat, die Transzendentalität des Seins wahrhaft zu erleben. Er rettet sich vor der Enge der undurchdringbaren Realität in die Immanenz einer phantasievollen Situation, die das Romantische, Realferne in der Realität vortäuscht.

[87]) Das Motiv soll dagegen auf eine Jugendzeichnung Schwinds von etwa 1820 zurückgehen: siehe das neue „Verzeichnis der Schackgalerie München" von Ludwig Justi, 4. Auflage 1930, Seite 64 unter Nummer 47.

[88]) Abb. Schwind a. a. O. S. 221.

[89]) dto. S. 277, 142, 397.

Das bedeutet die letzte Phase einer Entwicklung, die in Runge und Friedrich in großartigem, genialem Überschwang der Gefühle den Kampf gegen das Endliche, gegen die Form, die Realität aufnahm, um schließlich im Werke Schwinds vor derselben Realität, die nun Realismus heißt, in die Scheinwelt des Märchenhaften als letztes geistiges Refugium sich zu flüchten.

Literatur-Verzeichnis

Zum 1. Kapitel:

Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, neu hrsg. von Oscar Walzel, 1921.

Jac. Minor, Tieck und Wackenroder, 1890.

Friedrich Gundolf, Ludwig Tieck, Romantiker Neue Folge 1931.

Alfred Neumeyer, die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts, Rep. f. Kw. 1928.

K. K. Eberlein, die Kunst der Nazarener, Ztschrft. f. b. Kst. 1926.

Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler, hrsg. von dessen ältestem Bruder, 1840.

Paul Ferdinand Schmidt, Philipp Otto Runge, 1923.

Siegfried Krebs, Philipp Otto Runges Entwicklung unter dem Einfluß Ludwig Tiecks, Diss. Königsberg 1909.

Walter Donat, die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen, 1925.

I. B. C. Grundy, Tieck and Runge, 1930.

Karl Brömel, Tiecks Kunstanschauungen im Sternbild, Diss. Greifswald, 1928.

Hubert Schrade, die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst, Neue Heidelberger Jahrb. 1931.

Franz Landsberger, die Kunst der Goethezeit, 1931.

Heinrich Schmidt, die Farbenlehre Philipp Otto Runges und ihre Bildgestalt, Diss. Kiel 1924.

Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich, 1924.

K. K. Eberlein, Friedrichs Bekenntnisse, 1924.

K. K. Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, Jb. d. Goethegesellschaft, Bd. 14, 1928.

K. L. Fernow, Römische Studien, Bd. 1—3, 1806.

Wilhelm Heinse, Ardinghello, Neuausgabe 1912.

A. R. Mengs, Schriften, hrsg. von G. Schilling, 1843.

Ulrich Christoffel, der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs, 1918.

Goethe, Schriften über bildende Kunst, Bd. 47, Weimar 1896; ferner:

Paul Ferdinand Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830, 1922.

Alfred Peltzer, Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei, 1907.

Gerda Kircher, Vedute und Ideallandschaft in Baden und in der Schweiz, 1750—1850, 1928.

Kurt Gerstenberg, die ideale Landschaftsmalerei, ihre Begründung und Vollendung in Rom, 1923.

Walter Geese, die heroische Landschaft von Koch bis Böcklin, 1930.

Helmut Rehder, die Philosophie der unendlichen Landschaft, ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung, 1932.

Hartlaub, Caspar David Friedrich und die Denkmalsromantik der Freiheitskriege. Ztschr. f. b. Kst. 1916, S. 201.

Zum 2. Kapitel:

C. G. Carus, neun Briefe über Landschaftsmalerei, 1831, neu hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Kurt Gerstenberg, o. J.
dto. 12 Briefe über das Erdenleben, 1841.
dto. Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, 1865/6.
dto. Natur und Idee, oder das Werdende und sein Gesetz, 1861.
Eckart von Sydow, Carl Gustav Carus, und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Maler, Monatsh. f. Kw. 1922.
Gerda Grashoff, Carus als Maler, Diss. Münster 1926.
Hans Kern, die Philosophie des Carl Gustav Carus, Diss. Berlin 1926.
Adolf Meyer (Hamburg), Goethes Naturerkenntnis, ihre Voraussetzung in der Antike, ihre Krönung durch Carus, Jb. d. F. Dtsch. Hochstift, Frkft. 1929.
Ludwig Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, 1762.
Joh. Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. 1793.
Basilius v. Ramdohr, Claris oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten, 1793.
Salomon Geßner, Brief über die Landschaftsmalerei, Werke Zürich 1772, ferner:
Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 1921 und 1924, 2 Bde.
Wilhelm Pinder, das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, 2. Aufl. 1928.

Zum 3. Kapitel:

Hans Wilhelm Hupp, Karl Friedrich Lessing, Diss. Bonn 1922.
Eckard von Sydow, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler, Monatsh. f. Kw. 1921.
August Grisebach, Carl Friedrich Schinkel, 1924.
G. I. Kern, Karl Blechen, 1911.
Schwind, des Meisters Werke, Klassiker der Kunst, 1906.
Walter Cohen, hundert Jahre rheinischer Malerei, 1924.
Heinrich Schwarz, Salzburg und das Salzkammergut, 1926.
Paul Ferdinand Schmidt, Biedermeiermalerei, 1922.
Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

Lebenslauf

Ich, Werner Goldschmidt, deutscher Reichsangehörigkeit und jüdischer Konfession, bin am 27. Juni 1903 als Sohn des Kaufmanns Max Goldschmidt und seiner Ehefrau Helene, geb. Lowental, in Hildesheim geboren. Nach Besuch der Volksschule in Braunschweig und anschießend der Gauß-Oberrealschule in derselben Stadt, bestand ich im Frühjahr 1923 mein Abiturienten-Examen.

Von April 1923 bis Herbst 1924 studierte ich an der Universität in Hamburg Volkswirtschaft. Von 1925 bis 1929 war ich kaufmännisch tätig. Im Herbst 1929 nahm ich mein Kunstgeschichtsstudium an der Universität Berlin auf, wo ich 4 Semester Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte studierte. Vom Sommersemester 1932 bis Sommersemester 1933 studierte ich Kunstgeschichte, Archäologie und Literaturgeschichte an der Universität Rostock.

In Berlin hörte ich Kunstgeschichte bei den Herren Professoren Goldschmidt, Kaufmann, Waetzoldt und Weisbach, in Rostock Kunstgeschichte bei Herrn Professor Dr. Sedlmaier, Archäologie bei Herrn Professor Dr. von Lücken und Literaturgeschichte bei Herrn Professor Dr. Flemming.

Meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Richard Sedlmaier, ferner Herrn Dr. Fred Neumeyer in Berlin bin ich für freundliche Beratung bei der Abfassung meiner Dissertation zu ganz besonderem Dank verpflichtet.

Rostock, im Mai 1933

Werner Goldschmidt